BRÂNCUŞI ŞI SINTEZA ARTELOR – UTOPIE SAU REALITATE?

de CRISTIAN-ROBERT VELESCU

Résumé

Selon Constantin Brâncuşi, «l'architecture, c'est de la sculpture». Prenant cet aveu à la lettre, Friedrich Teja Bach croit découvrir dans l'œuvre de l'artiste une «qualité architecturale», qu'il est prêt à reconnaître dans les structures formelles des sculptures, dans leur plasticité même. Notre démarche, par contre, cherche à démontrer que dès le début de sa carrière marquée d'originalité – c'est-à-dire du moment de son «tournant stylistique», survenu durant l'intervalle 1907-1909 –, Brancuşi agissait de manière concrète en sculpteur et en architecte à la fois. Affirmant que «l'architecture, c'est de la sculpture» il pensait, peut-être, que l'architecture retrouve son essence originaire uniquement si elle se confond à la sculpture et vice versa. Selon nous, cette nouvelle conception sur les deux «arts majeurs» se laisse reconnaître en partant du moment du «tournant», vu que les œuvres de cette période sont porteuses d'indéniables empreintes architecturales. La double cariatide en parle par son titre même, ainsi que Le Baiser de Craiova, ce dernier ayant figuré lors d'une exposition bucarestoise de 1910 sous un titre qui – aujourd'hui encore – pourrait nous sembler étrange : Fragment d'un chapiteau. Quant à la Sagesse de la terre, un dessin des archives Brancuşi nous la présente en tant que cariatide. En rapportant les thèmes de ces sculptures au Banquet de Platon, certainement, l'artiste se préparait à édifier un «Temple de l'amour», projet qu'il partageait dès 1915 avec Amedeo Modigliani. À en croire le sculpteur Mac Constantinescu, hôte des ateliers de l'Impasse Ronsin en 1924, Brancuşi écoutait sagement les dialogues de Platon, qu'on lui lisait dans l'ambiance de son atelier. En dépit de ces détails concernant la source livresque des sculptures mentionnées, «l'identité» du temple ne nous sera dévoilée qu'en 1933, lors de l'exposition personnelle Brancuşi, ouverte à la Brummer Gallery de New York. Parcourant les titres du catalogue, on peut lire : Colonne du baiser – partie d'un projet du Temple de l'amour. Attelant l'architecture et la sculpture à la même charrue, Brancuşi parvenait à une authentique «synthèse des arts», dont il partageait les principes avec ses amis avant-gardistes, roumains et occidentaux. Tristan Tzara, Victor Brauner, Marcel Janco, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Man Ray étaient parmi eux. De différents témoignages attestent que Brancuşi était prêt à concevoir ses projets architecturaux en tant que fruit d'un certain collectivisme créateur. Voici donc un second «paramètre», le rapprochant de ses amis avant-gardistes, ainsi que de l'ambiance «phalanstérienne» de l'Abbaye de Créteil. Brancuşi avait fréquenté l'«Abbaye» en 1908, lors de la 2e exposition du groupe, quand il y avait exposée une sculpture. Sachant que Filippo Tommaso Marinetti était lui aussi hôte du «phalanstère», y rejoignant quelques principes concernant le processus créatif qui guideront très prochainement l'activité des futuristes, on pourrait admettre que Créteil préparait, en quelque sorte, l'esprit avant-gardiste européen. Un témoignage de 1938 nous renseigne que Brancuşi était à la recherche d'un nouvel ordre en architecture, reposant précisément sur son Baiser, œuvre statuaire et chapiteau à la fois. Étant donné que ces recherches synthétiques s'avérèrent «de longue haleine» et tenant compte du syntagme de la fin du témoignage de 1938 – «je cherche encore» –, on est confronté à la dimension utopique du projet de Brancuşi : la parfaite fusion de l'architecture et de la sculpture. *

Keywords: Brâncuşi, Platon, architecture, direct carving, arts synthesis, creative collectivism, avant-garde, Abbaye de Créteil.

O fotografie (Fig. 1) din anii '20 îl înfăţişează pe Constantin Brâncuşi în atelierul său. Desigur, cel din Impasse Ronsin 8-11. Totuşi, vocabula „desigur" are aici mai mult rolul de a submina îndoiala decât pe acela de a sublinia certitudinea. Aceasta întrucât, spre deosebire de numeroase alte fotografii luate în atelier, cea pe care tocmai o comentăm este mai degrabă ascetică. Nici un detaliu nu ne îngăduie să recunoaştem – fără vreo urmă de îndoială – locul în care Brâncuşi s-a fotografiat. Două planuri se succed în adâncime, al treilea fiind chiar peretele ce serveşte de „repoussoir". Primul dintre planuri este ocupat de nişte blocuri de dimensiuni neobişnuite, piatră ori marmură, întrecând cu mult scara de 1/1 a oricăreia dintre sculpturile cioplite de Brâncuşi, exceptând, poate, *Păsările în văzduh*. Deşi materialele sunt surprinse în „flou", e limpede că încă nu au fost atinse de dalta sculptorului. În cel de-al doilea plan se află artistul însuşi. Pozând cu mâinile sprijinite în şolduri, el pare a se pregăti de lucru. Privirile-i scrutătoare trec dincolo de cadru, totuşi nu este limpede dacă sunt îndreptate către virtualul receptor al autoportretului fotografic ori poate înspre blocurile informe din primul plan. Sculptorul pare a estima efortul ce-i stă înainte. Despre aceste priviri a scris Tristan Tzara, în anii '20, atunci când, în introducerea

* Figurile nr. 9, 10, 11 şi 13 au fost reproduse mulţumită graţioasei autorizări a Asociaţiei *Les Amis de Georges Duhamel et de l'Abbaye de Créteil*.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 2 (46), p. 53–73, Bucureşti, 2012

unui text, schița un memorabil portret al sculptorului: „[…] barba lui […] a împrumutat culoarea cenuşie a timpului şi scoate în evidență sclipirea ochilor săi, purtând un foc mai subtil şi mai tăios”[1].

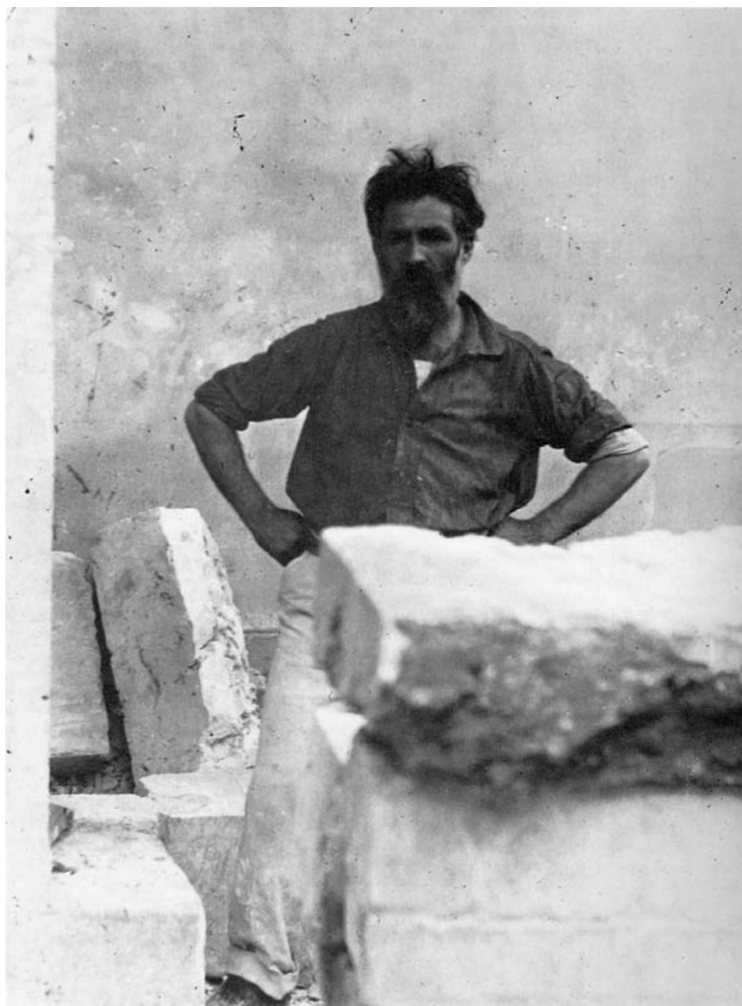


Fig. 1. Brâncuşi în atelierele din Impasse Ronsin 8-11, anii ’20 (foto Brâncuşi).

Brâncuşi pare a se pregăti de lucru, totuşi – privind fotografia –, nu e deloc limpede înspre care dintre cele două domenii ale creativității care l-au consacrat este hotărât să se îndrepte: către sculptură ori poate către arhitectură. Judecând după informația minimală furnizată de fotografie, ambele soluții par a fi întemeiate, mai cu seamă dacă ne amintim că pentru Brâncuşi arhitectura nu însemna o activitate ce presupunea proiectul şi truda la planşetă, ci un adevărat *work in progress*, opera de arhitect prinzând contur în chiar actul devenirii sale. Poate tocmai din acest motiv – exprimându-se sibilinic – Brâncuşi afirma că „arhitectura este sculptură”[2]. Deducem din cuvintele sale că, manifestându-se în calitate de arhitect, înțelegea să modeleze un edificiu ca şi cum ar fi modelat o sculptură. Poate că tocmai din acest motiv, Friedrich Teja Bach – unul dintre exegeții de seamă ai lui Brâncuşi – ne îndeamnă să citim „în oglindă” afirmația sculptorului. El precizează: „Sculptura este arhitectură”[3].

Încercând să pătrundem înțelesul profund al afirmației brâncuşiene, să observăm că artistul a ştiut să depăşească simpla idee a reversibilității sugerată de Friedrich Teja Bach. În felul acesta, el izbuteşte să aşeze două dintre artele majore – arhitectura şi sculptura – sub presiunile unuia şi aceluiaşi jug, acela al simultaneității. Pentru Brâncuşi, una şi aceeaşi alcătuire de forme putea fi operă statuară şi arhitecturală

[1] *„[…]sa barbe a pris aussi la couleur grise du temps et fait scintiller ses yeux d’un feu plus fin et plus aigu.”* Tristan Tzara, *Brancusi*, în *Œuvres complètes*, vol. I (ed. Henri Béhar), Paris, 1975, p. 619.

[2] Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi, la réalité de la sculpture*, în *Constantin Brancusi* (catalog), Paris, Centre Georges Pompidou, 1995, p. 36.

[3] *Ibidem*.

deopotrivă. Prin aceasta însă, el scrutează cele două arte majore în chiar substanța lor intimă, admițând că arhitectura își recuperează esența doar în măsura în care se identifică sculpturii, iar sculptura este sculptură doar în măsura în care se regăsește în ceea ce am putea numi „esență a arhitecturii". După cum lesne se poate observa, interpretând în acest mod – fie şi provizoriu – afirmația sculptorului, suntem confruntați cu fenomenul unei adevărate sinteze a artelor, experimentată la noi mai cu seamă în spațiul avangardei istorice, în al treilea deceniu al veacului al XX-lea.

Ajunşi în acest punct al considerațiilor noastre, este momentul să poposim în chiar intervalul „turnantei brâncuşiene", moment al unor mutații stilistice ample şi profunde. Unii exegeți limitează turnanta, identificând-o anului 1907, alții o extind către hotarele lui 1909. Părăsind viziunea rodiniană, Brâncuşi şi-a descoperit propriul drum creator. Atunci, potrivit unei însemnări olografe aflate în arhiva sa, el ar fi realizat că „cioplirea directă este adevăratul drum care conduce către sculptură"[4]. Pornind de la alegația lui Friedrich Teja Bach, va trebui să admitem că „cioplirea directă" conduce – în egală măsură şi fără greş – atât la sculptură, cât şi la arhitectură, cele două arte manifestând tendința de a se contopi osmotic.

O simplă consultare a celor două cataloage rezonate ale operei brâncuşiene, cel întocmit de soții Natalia Dumitrescu şi Alexandru Istrati[5] – executori testamentari ai sculptorului – şi cel datorat lui Friedrich Teja Bach[6], poate demonstra că operele turnantei sunt puțin numeroase. Ele au însă un numitor comun. Toate trimit către domeniul arhitecturii, fie prin titlu, fie prin precizări ulterioare, datorate sculptorului. Acestea din urmă au luat mai totdeauna forma unor „comentarii grafice", schițe de idee ori desene în care sculpturi ale turnantei sunt „angajate" în ansambluri arhitecturale imaginate de Brâncuşi. Operele pe care le avem în vedere sunt *Dubla cariatidă* (Fig. 2), cele două variante ale *Sărutului* – una prezentând decupajul „figură întreagă" (Fig. 3), iar alta decupajul „bust" (Fig. 4) –, acestora adăugându-le *Cumințenia pământului* (Fig. 5).



Fig. 2. *Dubla cariatidă* (foto Brâncuşi).



Fig. 3. *Sărutul* – Cimitirul Montparnasse din Paris (foto Brâncuşi).

[4] *„La tail direct (sic!) c'est le meilleur chemin vers la sculpture [...]"* Vezi Doina Lemny şi Cristian-Robert Velescu (ed.), *Brâncuşi inedit*, Bucureşti, 2004, p. 62.

[5] Pontus Hulten, Natalia Dumitresco, Alexandre Istrati, *Brancusi*, Paris, 1986, p. 270-322.

[6] Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi – Metamorphosen plastischer Form*, Köln, 1987, p. 397-506.



Fig. 4. *Sărutul (Fragment dintr-un capitel)* – Muzeul de Artă din Craiova (foto Brâncuşi).

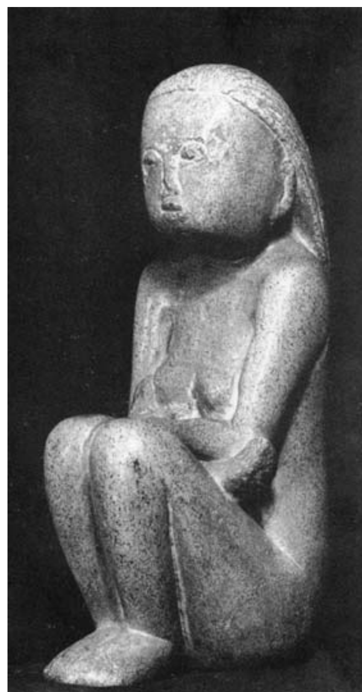


Fig. 5. *Cuminţenia pământului* (foto Brâncuşi).

Dubla cariatidă poartă conotaţii arhitecturale în chiar titlul ei. Să ne amintim cuvintele lui Ionel Jianu, cel care afirma că „ […] Brâncuşi îşi alegea cu o deosebită grijă titlurile sculpturilor sale, care, toate, au un anumit tâlc”[7]. Dacă *Dubla cariatidă* şi-a dobândit titlul în urma unei mature chibzuinţe, atunci vom admite, desigur, că ataşarea ei domeniului arhitecturii nu este nicidecum întâmplătoare. Considerăm că această apartenenţă poate fi justificată, subliniată şi întărită printr-o analiză stăruitoare a structurii plastice a ceea ce deocamdată vom desemna prin mai prudenta sintagmă „grup statuar”. Procedând astfel, credem a descoperi în alcătuirea *Dublei cariatide* un corespondent al coloanei clasice, structura acesteia reflectându-se în structura *Dublei cariatide*, operă brâncuşiană ce deschide – potrivit majorităţii exegeţilor – şirul operelor turnantei. Se observă, bunăoară, că tălpile celor două personaje – în care ne este îngăduit a recunoaşte un „protosărut” – nu se sprijină direct pe soclu, ci pe un fel de plintă degajată din chiar masivitatea blocului de piatră, acelaşi din care cele două figuri au fost extrase. Interogându-ne cu privire la identitatea unui asemenea detaliu, vom recunoaşte într-însul, în cele din urmă, chiar „baza coloanei”. Aceasta deoarece, în mod obişnuit, fusul coloanei clasice se sprijină pe o bază. De la amintita regulă se abate – după cum bine se ştie – doar coloana dorică, al cărei fus vine în contact direct cu stilobatul. Avansând pe firul unui atare paralelism şi acceptând echivalenţa coloană-fiinţă umană – prezentă în concepţiile celor vechi şi împărtăşită de Vitruviu însuşi –, vom admite că trupurile celor două personaje cioplite de Brâncuşi îşi află corespondentul în „fusul coloanei”, iar capetele lor – după cum lesne se poate imagina –, în chiar elementul de morfologie arhitecturală cunoscut sub numele de capitel. Un fragment din scrisul lui Dan Botta îndreptăţeşte o asemenea interpretare: „Coloana este statuia abstractă a omului, imaginea proporţiei, arhetipul geometric al corpului uman. Armonie de numere şi cadenţe, de forţe şi legi, orice coloană închide o cariatidă. […] Sculptura lui Brâncuşi e fructul aceleiaşi puteri de abstracţiune, al aceluiaşi nesaţiu de absolut.”[8]

Continuând acest tip de analiză comparată, vom observa că personajele par a purta pe creştet un fragment de arhitravă. Totuşi, acordând detaliului atenţia cuvenită, vom fi nevoiţi – în cele din urmă – să renunţăm la o atare identificare. La o scrutare mai atentă, se observă că fragmentul pe care l-am imaginat iniţial ca secţiune a arhitravei este, în fapt, parte integrantă a *Dublei cariatide*, fiind desprins – aidoma plintei pe care tălpile personajelor se sprijină – din acelaşi bloc de piatră din care figurile – bărbatul şi femeia – au fost degajate. Iată motivul pentru care recunoaştem în respectivul detaliu chiar elementul de morfologie

[7] Ionel Jianu, *Constantin Brâncuşi, viaţa şi opera*, Bucureşti, 1983, p. 138. Vezi şi p. 50.
[8] Dan Botta, *Limitele artei lui Brâncuşi*, în *Scrieri, IV*, Bucureşti, 1968, p. 101.

arhitecturală numit „abac”. Acesta, după cum toate manualele de arhitectură ne învață, este o secțiune a capitelului, mijlocind între arhitravă şi partea cioplită a capitelului. În acest fel, zona decorată prin cioplire e ferită de presiunile directe ale antablamentului, transmise prin arhitravă. Considerăm că observațiile de mai sus evidențiază dorința timpurie a sculptorului de a aduce la formă cu intenție şi în deplină cunoştință de cauză un element de morfologie arhitecturală. *Dubla cariatidă* reflectă – aşa cum am încercat să arătăm – structura unei coloane clasice. O asemenea coincidență dezvăluie – credem fără putință de tăgadă – intenția lui Brâncuşi de a acționa în calitate de sculptor şi arhitect deopotrivă. Şi aceasta încă din momentul în care, întrezărindu-şi propriul drum creator, marcat de originalitate, a renunțat de bunăvoie la viziunea rodiniană[9]. Pe aceasta Brâncuşi a ştiut să şi-o însuşească nu în contact direct cu maestrul de la Meudon – în al cărui atelier a zăbovit pentru scurt timp, la începutul lui 1907[10] –, ci prin simpla considerare a creației acestuia. Faptul a fost posibil prin punerea în joc a resorturilor unei admirabile abilități, deloc străină de prodigioasa manualitate, recunoscută adolescentului Brâncuşi încă de timpuriu, în faza craioveană a parcursului său biografic[11]. E posibil ca o atare abilitate precoce să fi fost convertită, odată cu trecerea anilor, într-un autentic „mimetism stilistic”. Acesta şi-a lăsat amprenta asupra unui segment important şi bine individualizat – chiar dacă restrâns din punct de vedere numeric – al operei brâncuşiene. În intervalul 1905-1906, Brâncuşi a ştiut să-şi împropieze, de la distanță, instrumentarul expresiv vehiculat la Meudon, punându-l în slujba propriei creații. Preluarea grăbită a tiparului stilistic rodinian nu a scăpat perspicacității lui Antonin Mercié, profesor al lui Constantin Brâncuşi la École des Beaux-Arts[12].

[9] Despre abandonarea viziunii rodiniene ne vorbeşte şi Tristan Tzara într-un scurt, dar admirabil text, echivalent al unei monografii *in nuce*. Fără a se referi în mod explicit la rodinianism, înțelegem din scrisul lui Tzara că tocmai prin sculpturile fazei rodiniene Brâncuşi se făcuse cunoscut şi dobândise faimă, motiv pentru care publicul vremii a fost dezamăgit de noua orientare stilistică, pentru care sculptorul optase în momentul decisiv al turnantei: „[...] Brâncuşi lucrează, lucrează şi expune la Națională unde obține medalii. Dar ajuns la apogeul speranțelor care-au fost puse în talentul său academic, Brâncuşi are intuiția unei arte nonimitative şi se desparte de succesele culese cu prea mare uşurință, pentru a se dedica noii sale inspirații. Epoca modernă. Primele sculpturi ale acestei perioade produseseră stupefacție în rândul vechilor săi admiratori.” *„[...]Brancusi travaille, travaille et expose à la Nationale où il obtint des médailles. Mais arrivé au comble des espérances qu'on mettait en son talent académique, Brancusi a l'intuition d'un art non imitatif et abandonne ses succès trop facilement recueillis pour se vouer à sa nouvelle inspiration. L'époque moderne. Les premières sculptures de cette époque produisirent une stupéfaction parmi ses anciens admirateurs."* (Vezi Tristan Tzara, *Brancusi*, în *Œuvres complète*, vol. I, p. 619). Aşa cum urmează să arătăm, în scrisul lui Tzara sunt prezente detalii privitoare la biografia şi opera brâncuşiană pe care autorul nu avea cum să le cunoască în anii '20, când devine oaspete al atelierelor din Impasse Ronsin 8-11. Textul lui Tzara aminteşte de încercările autobiografice datorate lui Brâncuşi însuşi, transmise nouă în manuscris. Dată fiind similitudinea structurală a acestor texte, avem convingerea că Tzara şi-a redactat fragmentul „sub tutelă”, beneficiind de directa îndrumare a sculptorului. Aceeaşi structură revine şi în alte manuscrise de natură identică, închinate lui Brâncuşi. Autori sunt diverşii prieteni care au trecut pragul atelierelor din Impasse Ronsin. Mai cu seamă schița biografică identificată de Doina Lemny ca fiind datorată lui Marcel Mihalovici trebuie avută în vedere în acest context. Vezi *Brâncuşi inedit…*, p. 43-44 şi 452-456.

[10] Brâncuşi s-a aflat în preajma lui Auguste Rodin tocmai în anul turnantei. În intervalul ianuarie – 27 martie 1907, sculptorul român putea fi întâlnit în atelierele de la Meudon, unde a pătruns prin protecția Otiliei Cosmuță şi a Mariei Bengescu (vezi Barbu Brezianu, *Brâncuşi în România*, Bucureşti, Editura Academiei, 1976, p. 21). Aici el va fi împlinind rolul de practician. Sarcina numeroşilor practicieni – Émile-Antoine Bourdelle s-a numărat şi el printre aceştia – consta în a transpune sculpturile maestrului, rod al tehnicii modelajului, în materialul definitiv al marmurei. Poate că tocmai o atare activitate mecanică, determinată cu precumpănire de priceperea mâinilor, îl va fi condus pe Brâncuşi la descoperirea opusului ei, celebra „*taille directe*", cea care, potrivit propriilor afirmații, i-a dezvăluit esența sculpturii înseşi (vezi nota nr. 4). „Cioplirea directă” – căreia i-am putea spune şi „nemijlocită” – presupune contactul direct al artistului cu materialul definitiv, opera „ajungând la formă” în chiar actul cioplirii. Spre deosebire de activitatea mecanică a practicianului, aceea a sculptorului decis să opteze pentru „cioplirea directă” este determinată în mod esențial de fenomenul creativității, care se extinde simultan asupra structurilor materiale şi spirituale ale operei. Pe acestea artistul le modelează dintr-un singur elan, ca pe un tot, prin aceasta chiar opunându-se demersului artizanal al practicianului. Cantonat exclusiv în domeniul formei plastice, acesta din urmă tatonează „din aproape în aproape”, cu dalta. El uneşte cu răbdare maximă punctele-reper risipite pe suprafața blocului de piatră ori marmură, după ce mai întâi – raportându-se la opera modelată în lut de maestru – le-a identificat cu ajutorul pantografului. Din această unire se ivesc suprafețe organic modelate, transcripție fidelă a celor rezultate ca urmare a tehnicii modelajului, preferată de Rodin.

[11] Vezi Barbu Brezianu, *Brâncuşi în România…*, p. 15.

[12] La salonul din 1907 al *Société nationale des Beaux-Arts*, Brâncuşi se prezentase cu mai multe sculpturi, între care şi *Portretul lui Nicolae Dărăscu*. Rodin expusese *L'homme qui marche*. Întâlnindu-l în expoziție pe Antonin Mercié, profesorul său de la École des Beaux-Arts, Brâncuşi ar fi dorit să-i cunoască părerea. Episodul este relatat de Natalia Dumitrescu şi Alexandru Istrati, cei doi exegeți aflând amănunte cu privire la această întâlnire de la Brâncuşi însuşi: „Este uşor, spuse Mercié, arătând opera lui Rodin, să faci o sculptură ca aceea… Fără cap… Apoi, indicând *Portretul lui Nicolae Dărăscu* – opera elevului său – fără un braț!” *„C'est facile, dit Mercié en montrant l'œuvre de Rodin, de faire de la sculpture comme cela… Sans tête… Et, désignant le Portrait de Nicolae Dărăscu, par son élève, … Sans bras !"* Vezi Pontus Hulten, Natalia Dumitresco, Alexandre Istrati, *Brancusi…*, p. 66.

La expoziția din 1910 a societății „Tinerimea artistică”, *Sărutul* în varianta sa „bust” a figurat sub un titlu pe care până şi istoricul de artă avizat îl va caracteriza drept obscur, şi anume *Fragment dintr-un capitel*[13]. Ca şi în cazul *Dublei cariatide*, optând pentru acest titlu, desigur nu întâmplător, conotații arhitecturale vin să se aşeze în aura semantică a operei.

Că *Sărutul* aflat în Cimitirul Montparnasse este în mod indubitabil capitel, ne dezvăluie Brâncuşi însuşi, printr-un desen publicat de executorii săi testamentari (Fig. 6). Purtând titlul apocrif *Proiect pentru o Poartă a sărutului cu Măiastra (Projet pour une Porte du Baiser et Maïastra)*, desenul a fost atribuit generosului interval 1930-1936[14]. Ținând seama de faptul că în amintitul desen *Sărutul* în varianta sa „figură întreagă” împlineşte, efectiv, rolul unui capitel, totodată amintindu-ne că într-o scrisoare din 1924, adresată sculptorului, Milița Petraşcu se referă în mod limpede la o „machetă de templu”[15], intervalul în care desenul a putut fi creat ar trebui lărgit, deschizându-l până în preajma anilor 1915-1918, când Pasărea Arensberg (Fig. 7) – prezentă fără putință de tăgadă în centrul schiței, sub arcul porții – a fost creată[16].

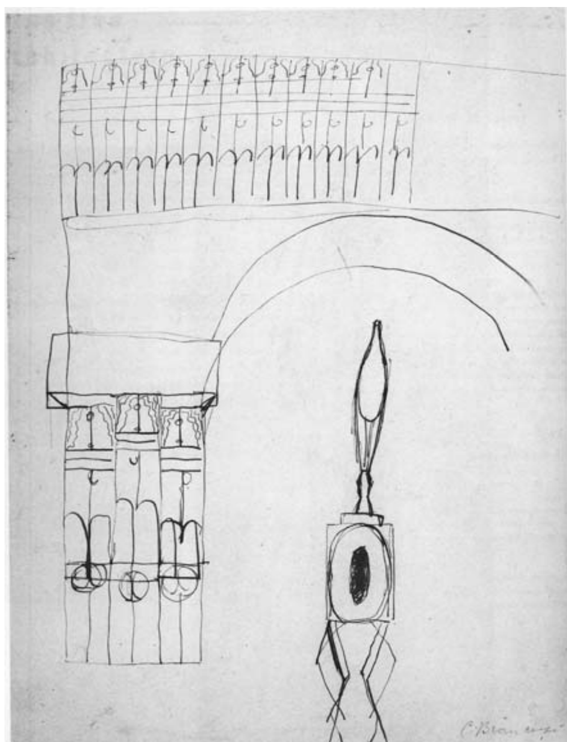


Fig. 6. Proiect pentru o Poartă a sărutului cu Măiastra (Projet pour une Porte du Baiser et Maïastra) – Arhiva Brâncuşi, Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou, Paris.

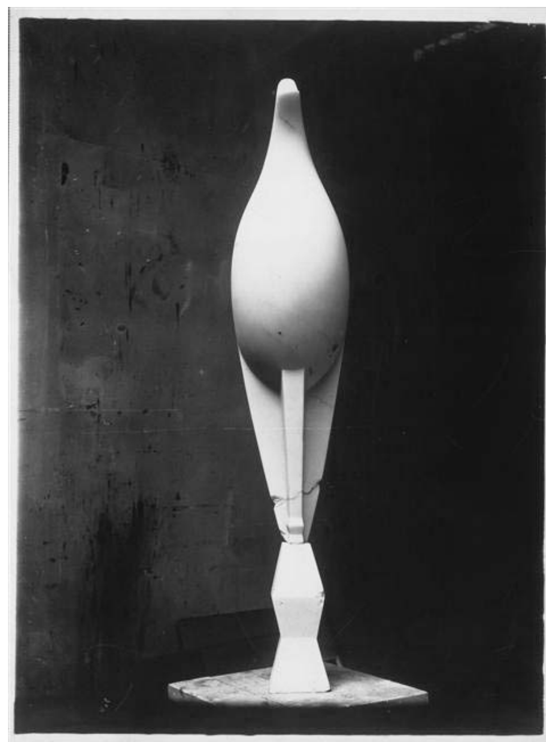


Fig. 7. *Măiastra (Pasărea Arensberg)* – Philadelphia Museum of Art – Colecția Louise şi Walter Arensberg (foto Brâncuşi).

Într-un alt desen (Fig. 8) din relativ recenta „dațiune”[17], ne este dat să descoperim *Cumințenia pământului*, inclusă şi ea unui cadru arhitectural. Cunoscuta sculptură împlineşte aici rolul unei cariatide. Există totuşi un detaliu care diferențiază imaginea din desen de opera statuară propriu-zisă. În vreme ce *Cumințenia pământului* îşi ține brațele încrucişate sub sâni, în desen, ea îşi sprijină coatele pe genunchi, iar

[13] Barbu Brezianu, *Brâncuşi în România*..., p. 129.

[14] Vezi Pontus Hulten, Natalia Dumitresco, Alexandre Istrati, *Brancusi*..., p. 194, şi *La dation Brancusi – dessins et archives* (catalog), Paris, Centre Georges Pompidou, 2003, p. 22.

[15] Vezi scrisoarea Miliței Petraşcu, expediată lui Brâncuşi în 8 mai [1925], în *Brâncuşi inedit*..., p. 295.

[16] Una dintre variantele târzii ale *Măiastrei*, cunoscută şi sub sintagma „Pasărea Arensberg”, după numele colecționarilor Louise şi Walter Conrad Arensberg, a fost cioplită între 1915 şi 1918, apoi restaurată de sculptor în preajma anului 1930. Operațiunile de restaurare au modificat profilul plastic al operei. Fisura de la bază a fost inclusă unui cilindru din marmură albă. Acesta a „înghițit” nu doar fisura, ci şi motivul gracil de la baza operei statuare, înrudit din punct de vedere formal cu modulul *Coloanei fără sfârşit*. Acelaşi modul a servit la profilarea soclului propriu-zis pe care „Pasărea Arensberg” a fost inițial aşezată. După restaurare, soclul care a împrumutat modulul *Coloanei fără sfârşit* a fost înlocuit cu un altul, prismatic, marcat de o mai mare simplitate. Vezi Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi – Metamorphosen*..., p. 452, cat. nr. 144, şi p. 489, cat. nr. 238.

[17] Vezi *La dation Brancusi*..., p. 21.

bărbia în mâini. Cum în anii ’20, când Tzara își redacta textul închinat lui Brâncuşi, *Cuminţenia pământului* se afla deja în România[18], oaspetele avangardist al lui Brâncuşi – devenit exeget al operei sculptorului – va fi fost susținut în demersul său analitic de îndrumările nemijlocite ale amfitrionului. Brâncuşi îl va fi călăuzit printre meandrele propriei creații, de vreme ce în text apar informații pe care tânărul Tzara nu avea cum să le cunoască de unul singur, prin propriile-i puteri. Iată ce afirmă Tzara despre opera statuară aflată deja de multă vreme în România, în colecția inginerului Gheorghe Romaşcu: „[…] Cuminţenia pământului, o ființă lipsită de sex care își ține căpățâna grea pe genunchii săi slabi, prima încercare de a realiza o idee fluidă în materia dură […]”[19]. Se poate afirma că, neavând acces la opera statuară aflată în România, Tzara a descris figura ghemuită raportându-se la desenul arhitectural aflat, probabil, în atelierul artistului.

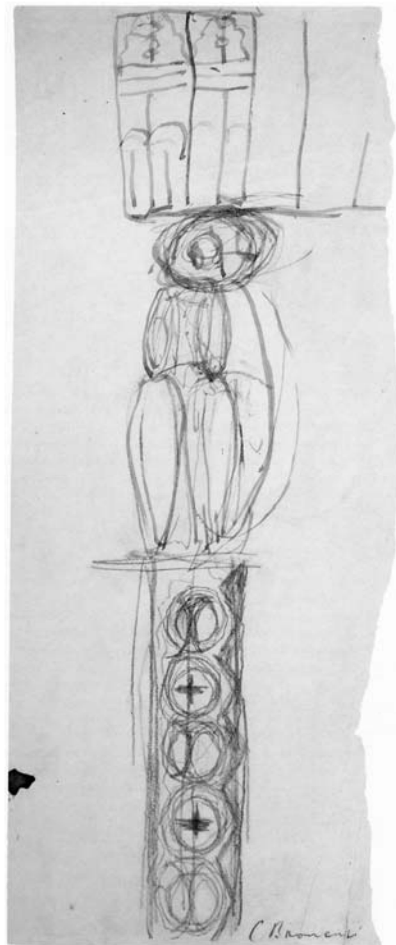


Fig. 8. Cariatidă, proiect de pilastru pentru o Poartă a sărutului (Cariatide, projet de pilier pour une Porte du Baiser) – Arhiva Brâncuşi, Musée National d’Art Moderne – Centre Georges Pompidou, Paris.

În texte mai vechi şi foarte vechi[20], prin mijlocirea interpretării corelate a două opere statuare, *Sărutul* şi *Cuminţenia pământului*, am încercat să determinăm semnificația celor două lucrări considerând că ea poate fi degajată prin raportare la fragmentul referitor la ființa androgină inclus în dialogul platonician *Banchetul*. Pentru aceasta trebuia însă demonstrat că sculptorul era un cititor al lui Platon. Nedorind să mai revenim asupra propriilor paşi exegetici, ne vom mulțumi cu evocarea unui fragment dintr-o mărturie datorată sculptorului Mac Constantinescu. Acesta îl vizitează pe Brâncuşi în 1924[21], prilej cu care a putut nota o sumă de impresii. Una dintre acestea ne-a atras, în mod deosebit, luarea aminte. În mărturia sa, vizitatorul precizează: „La căderea serii, aciuat la soba lui ţărănească, [Brâncuşi] asculta lecturi din clasicii greci, dialogurile lui Platon, spre exemplu”[22].

Mărturia este determinantă în contextul mai vechilor noastre considerații. Prin prisma ei se conturează mai mult decât simpla imagine a unui Brâncuşi interesat de parcurgerea dialogurilor lui Platon, căci între Platon şi sculptor se interpuneau cititorul aflat în atelier şi vocea acestuia. Putem aşadar presupune că anturajul exercita asupra sculptorului presiunile unei adevărate pedagogii. Semnificația platoniciană a unora dintre operele sale statuare ar putea fi tocmai rodul unei atare pedagogii. Construită prin lecturi, dar şi prin strategiile care-l conduc pe artist către titlul ales cu chibzuință, amintita semnificație conferă autonomie operei statuare. Privită din perspectiva ariei sale semantice, ea pare a se sustrage „simbiozei” cu arhitectura, de vreme ce şi singură pare a avea „ceva de spus”. Totuşi, făcând apel la limbajul chimiei, să observăm că sculpturile momentului turnantei au o „dublă valență”, ele sunt elemente de morfologie arhitecturală, vădind preocupările de arhitect ale sculptorului, după cum sunt şi opere statuare independente, purtătoare ale unui mesaj bine determinat, de natură livrescă. Tocmai această dublă disponibilitate lasă deschisă poarta ce conduce către o autentică „sinteză a artelor”, fie ea şi utopică.

---

[18] Inginerul Gheorghe Romaşcu o achiziționează în 1911, potrivit unei informații dintr-o scrisoare pe care Cecilia Cuțescu-Storck i-o adresează sculptorului în data de 26 aprilie a aceluiaşi an. Vezi *Brâncuşi inedit…*, p. 182.

[19] *„[…]La sagesse de la terre, un être sans sexe qui tient sa tête lourde sur ses maigres genoux, première tentative de réaliser une idée fluide dans la matière dure […]”*. Vezi nota nr. 1.

[20] Vezi Cristian-Robert Velescu, *Cuminţenia pământului şi Sărutul de Constantin Brâncuşi, o abordare iconologică*, în *SCIA*, 38, 1991.

[21] „Era în toamna anului 1924, anul în care se pregătea epocala Expoziție internațională de arte decorative din Paris […]. Atunci am păşit pragul atelierului din intrarea Ronsin.” Mac Constantinescu, *Evocări*, în *Colocviul Brâncuşi (13-15 octombrie 1967)*, Bucureşti, 1968, p. 112.

[22] Idem, *Colocviu Brâncuşi*, în *Arta* (Bucureşti), XXIII, 4/1976, p. 11. Textul reia, cu unele modificări, comunicarea prezentată în cadrul colocviului din 1967, de la Bucureşti. Vezi nota precedentă.

Revenind la sursa iconografică şi – de ce nu? – iconologică a *Sărutului* şi a *Cuminţeniei pământului* – pe care credem a o identifica în dialogul platonician *Banchetul* –, totodată amintindu-ne că una dintre cele două opere statuare este „capitel", iar cea de-a doua „cariatidă", deducem că templul în care „capitelul" şi „cariatida" ar fi fost parte trebuie imaginat ca templu închinat dragostei. Brâncuşi îl cunoaşte pe Amedeo Modigliani încă din 1909, împrietenindu-se cu acesta. În atelierul sculptorului, sub directa sa îndrumare, pictorul originar din Livorno a cioplit o cariatidă. Surprinde, fără nici o îndoială, coincidenţa tematică. E ca şi cum Brâncuşi – devenit vremelnic maestru al prietenului său pictor – i-ar fi transmis nu doar ştiinţa „cioplirii directe" *(taille directe)*, ci şi preocupările sale de arhitect. Iată de ce nu vom fi surprinşi să aflăm că, în jurul lui 1914, Modigliani devenise şi el autor al unui proiect de templu. Potrivit lui Friedrich Teja Bach, acest templu urma să fie închinat „frumuseţii". Distribuite de jur împrejur, cariatidele ar fi închipuit nişte „coloane ale tandreţei"[23].

Privind operele turnantei din perspectiva conţinutului lor iconografic, totodată sesizând „miza iconologică" pe care raportarea la *Banchetul* lui Platon o aduce cu sine, vom admite că o atare opţiune tematică se constituie într-un soi de „verigă de legătură", prin care sculptura şi arhitectura sunt aduse laolaltă. Altfel spus, una şi aceeaşi arie tematică trebuie interpretată ca „mediu osmotic" în care arhitectura şi sculptura se contopesc în procesul unei autentice „sinteze a artelor"[24].

Apropiaţi ai sculptorului, colegi de breaslă şi prieteni aflaţi la începutul veacului al XX-lea în România, par a fi avut cunoştinţă de „dubla valenţă" proprie cel puţin uneia dintre operele momentului turnantei, chiar dacă din scrisul lor nu răzbate o înţelegere deosebită pentru „dubla competenţă" pe care Brâncuşi înţelegea să o exercite simultan, pe aceea de arhitect şi de sculptor. Ne gândim, înainte de toate, la Cecilia Cuţescu-Storck, cea care vorbeşte despre *Sărutul* expus în 1910 la „Tinerimea artistică" mai degrabă în termeni vag-depreciativi, ca despre o piesă ambarasantă, al cărei rost nu-l înţelegea prea bine. Sculptura este desemnată prin sintagma „capitelul acela". Neatentă, Cecilia Cuţescu-Storck pare a fi uitat că i-a fost încredinţat nu întreg capitelul, ci doar o parte a acestuia, un simplu fragment. Referirile la amintita operă statuară sunt cuprinse într-un şir de veşti anodine, triviale, care contribuie la conturarea nuanţei depreciative: „Cum se mai trăeşte prin astfel de timpuri pe acolo? Sper că eşti sănătos, ce mai lucrezi? Prea mi-ar părea rău să fii indispus pe noi… Dacă eşti bine, mai scrie-ne şi mai spune-ne şi nouă ce mai lucrezi. Noi de aci nu ne merge nici prost, nici bine, viaţa însă s-a scumpit fără să avem încă nici un resboi. Am telefonat Dlui Pop, el spune că nu datoreşte el ca parale nimic, şi a rămas că trimite capitelul acela în piatră la mine, poate se găseşte cine va să cumpere"[25]. După cum se poate observa, nici colecţionarul care intrase în posesia *Fragmentului dintr-un capitel* nu era convins de valoarea achiziţiei sale. Fără a-şi lua banii înapoi, el reîncredinţează opera soţilor Storck, în speranţa că se va găsi un alt cumpărător. Cum sculptura a fost descoperită la conacul lui Victor N. Popp de la Ostroveni, este limpede că nici un alt amator de artă nu a fost dispus să ia asupră-şi varianta fragmentară a *Sărutului*, aflată astăzi la Craiova. Considerăm că o atare modalitate de receptare, căreia îi vom spune „lacunară" ori „eliptică", era determinată tocmai de dublul statut al operei, aceasta împărtăşindu-se din „puterile" sculpturii şi ale arhitecturii deopotrivă. Să deducem din atitudinea prietenilor şi colecţionarilor că în momentul 1910 societatea românească nu era încă pregătită să întâmpine şi să înţeleagă un fenomen care avea să se impună abia în intervalul 1924-1925, prin strădaniile avangardiştilor de la *Contimporanul, 75HP şi Integral*, acela al sintezei artistice? În pofida opacităţii celor apropiaţi, Brâncuşi era deplin conştient de valoarea şi semnificaţia efortul său sintetic, de vreme ce – am văzut – singur afirma că „arhitectura este sculptură". Să mai observăm că, în sintagmă, arhitectura are întâietate.

Sunt cunoscute admiraţia şi comportamentul plin de deferenţă cu care avangardiştii – cei parizieni şi cei români deopotrivă – îl înconjurau pe Brâncuşi de îndată ce treceau pragul atelierelor din Impasse Ronsin.

---

[23] Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi – Metamorphosen…*, p. 173.

[24] Întrucât „planurile de arhitect" proprii lui Brâncuşi şi Modigliani coincid din punct de vedere plastic şi tematic până la contopire, amândouă fiind puse în slujba unei autentice „sinteze a artelor", s-ar putea deduce că – în ambianţa atelierului brâncuşian – sculptor şi pictor acţionau ţinând seama de exigenţele unui fenomen pe care îl vom identifica sub sintagma „colectivism creator". Acesta se numără printre „parametrii" apţi a identifica spiritul avangardist, chiar dacă studii strict specializate nu i-au fost consacrate încă. Sinteza artelor s-a dovedit a fi, la rândul ei, una dintre ţintele favorite ale avangardiştilor. Este demn de reţinut că Brâncuşi şi Modigliani s-au întâlnit şi au colaborat în intervalul 1909-1914, într-un moment în care mişcarea futuristă prinsese deja contur. În ordine cronologică, futurismul deschide şirul mişcărilor avangardei istorice, oferindu-şi tiparul celor care au urmat, dadaismului şi suprarealismului. După cum vom încerca să arătăm pe parcursul prezentelor consideraţii, grupurile de creaţie „protoavangardiste" de la Créteil şi Puteaux au avut menirea de-a pregăti amintitul spirit avangardist. Întrucât Brâncuşi era în legătură cu aceste grupări, fiind oaspete al „abaţiei" în 1908, iar Puteaux-ul „venind să-l viziteze la el acasă" începând cu 1912, prin mijlocirea lui Duchamp, se poate afirma că proiectul care a prilejuit unirea eforturilor lui Brâncuşi şi Modigliani era dependent de realităţi precum colectivismul creator şi sinteza artistică, vehiculate în amintitele medii protoavangardiste şi, ulterior, în cele avangardiste. Vezi nota nr. 31.

[25] Scrisoare a Ceciliei Cuţescu-Storck către Brâncuşi din 26 martie 1910, în *Brâncuşi inedit…*, p. 180.

Să fie acesta un semn că recunoşteau în persoana sculptorului „pe unul de-al lor”? În ceea ce ne priveşte, considerăm că opera brâncuşiană evoluează în perimetrul modernităţii. Aceasta întreţinea raporturi de amenitate cu ceea ce îndeobşte este desemnat prin sintagma „tradiţie artistică”, totodată opunând rezistenţă spiritului avangardist, antitradiţionalist, iconoclast şi atoatenegator. Totuşi, tocmai acum, în momentul turnantei, creaţia brâncuşiană s-ar fi putut lesne angaja pe nişte căi ce aveau să se suprapună în viitorul cel mai apropiat traseelor avangardei istorice, fiind o prefigurare a acestora, dacă nu cumva chiar punctul lor de origine. Avem în vedere complexa activitate creatoare – dublată de cea organizatorică[26] – specifică grupurilor de creaţie pe care le considerăm protoavangardiste. O atare situaţie este în măsură să explice „latenţele avangardiste”, proprii atât unora dintre creaţiile sculptorului, cât şi anumitor însemnări olografe aflate în arhiva sa. Privit din perspectiva unei atitudini proto- sau incipient avangardiste, comportamentul public al sculptorului nu era nici el mai puţin caracteristic, existând în acest sens mărturii demne de crezare. Felul în care artistul se manifesta intra uneori în atingere cu conduita libertină, vag-scandaloasă a avangardiştilor „pursânge”. Aceştia nu aveau să-l ocolească pe sculptor, ci dimpotrivă, căutându-i prietenia, îl vor vizita asiduu în atelierele din Impasse Ronsin 8-11. În mod paradoxal, trecând pragul atelierelor, ei îşi vor schimba, la rândul lor, comportamentul, făcând dovada unei atitudini deferente, ce părea a se fi împărtăşit din izvorul „măsurii”. Prin aceasta însă, avangardiştii se contraziceau pe sine şi totodată şi spiritul de frondă propriu atitudinii pe care o promovau, în mod obişnuit ei fiind gata să contrazică, să provoace ori să scandalizeze pe oricine şi orice[27].

E, desigur, mai mult decât o simplă întâmplare că în 1908 îl întâlnim pe Brâncuşi la Abbaye de Créteil (Fig. 9), unde expusese o sculptură (Fig. 10)[28]. Prezenţa lui în ambianţa falansterieră a Créteil-ului (Fig. 11) e un semn că sculptorul împărtăşea ideile grupului, pe acelea de colectivism creator şi operă colectivă, ce se lăsau întrezărite în scrisul unui Alexandre Mercereau (Fig. 12) ori în acela al lui Jules Romains. Acesta din urmă a vehiculat conceptul de „comunism”, căruia ulterior i-l va substitui pe acela de „unanimism”[29]. Pe ceilalţi membri ai falansterului, Romains îi numeşte „vizionarii” (Fig. 13), iar aceştia, la rândul lor, recunoşteau în persoana lui Jules Romains, prin hiperbolă – în pofida tinereţii sale –, pe cel „mai vârstnic” dintre ei (*„l'aîné”*)[30]. Cercetări relativ recente[31] au demonstrat că prezenţa lui Filippo Tommaso Marinetti la Abbaye de Créteil în calitate de vizitator asiduu ar putea sta la originea noilor concepţii avangardiste, pe care părintele futurismului le-a „distilat” la sfârşitul anului 1908[32], moment în care falansterul de la Abbaye de Créteil îşi închisese deja porţile, iar unii dintre membrii săi – Alexandre Mercereau, Henri-Martin Barzun[33], Albert Gleizes – aveau să caute spiritul colectivist în altă parte, bunăoară în cadrul întâlnirilor duminicale de la Puteaux (Fig. 14), pe strada Lemaître, la numărul 7, acolo unde sculptorul Raymond Duchamp-Villon şi pictorul de origine cehă Frank Kupka îşi aveau atelierul. Să fie doar o simplă întâmplare faptul că în cursul

---

[26] După cum vom arăta pe parcursul prezentelor consideraţii, atât membrii falansterului de la Créteil, cât şi artiştii care se întâlneau în intervalul 1908-1912, duminică de duminică, la Puteaux, erau preocupaţi de promovarea artei lor. Ei organizau expoziţii, iar unii dintre părtaşii acestor experienţe colectiviste se însărcinau cu redactarea textelor teoretice, purtătoare ale poeticilor respectivelor grupuri de creaţie. Este îngăduit, bunăoară, a recunoaşte în lucrarea *Du cubisme* – semnată de Albert Gleizes şi Jean Metzinger şi apărută în 1912, la Paris, editori fiind Eugène Figuière & Cie – un text a cărui „funcţie” o prefigurează pe aceea a viitoarelor manifeste avangardiste: impunerea hotărâtă a unei noi poetici – aceasta urmând a se substitui „celor vechi” –, generarea unor forţe de coeziune în interiorul grupului de creaţie şi a altora, segregatorii, menite a feri grupul de „intruşi”. Ceea ce lipseşte cărţii lui Albert Gleizes şi Jean Metzinger pentru a fi un adevărat manifest avangardist este caracterul incendiar şi intoleranţa, specifice manifestelor propriu-zis avangardiste. Iată motivul pentru care considerăm că *Du cubisme* este mai degrabă un text menit a susţine o direcţie creatoare moderată, căreia îi vom spune „modernistă”. Pentru polemica avangardă-modernitate – a se citi futurism vs. cubism –, iscată în epocă, trebuie luate în considerare cuvântul lui Filippo Tommaso Marinetti din *L'Enquête sur le cubisme* şi poziţia exprimată un an mai târziu de Albert Gleizes în paginile din *Montjoie*. Vezi Olivier-Hourcade, „Enquête sur le cubisme”, în *L'Action* (Paris), 25 februarie şi 24 martie 1912, *apud* Guillaume Apollinaire, *Méditations esthétiques – Les peintres cubistes*, text prezentat şi adnotat de L.C. Breunig şi J.-Cl. Chevalier, Paris, Hermann, 1980, p. 206-207, şi Albert Gleizes, „Le cubisme et la tradition”, în *Montjoie* (Paris), nr. 1, 10 februarie 1913, şi nr. 2, 25 februarie 1913.

[27] Vezi în acest sens Cristian-Robert Velescu, *Dada et Brancusi – ses écrits, ses amis dadaïstes…*, în *RRHA* (Bucureşti), XLVI, 2009, p. 65-75.

[28] Vezi Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi – Metamorphosen…*, p. 375.

[29] Vezi André Cuisenier, *Jules Romains et l'unanimisme*, Flammarion, Paris, 1935.

[30] Vezi Giovanni Lista, *Les futuristes*, Paris, 1988, p. 151.

[31] Vezi Günter Berghaus, Futurism, Dada, and Surrealism: Some Cross-Fertilisations Among the Historical Avant-garde, în European Cultures Studies in Literature and the Arts – International Futurism in Arts and Literature (ed. Günter Berghaus), Berlin-New York, 2000, p. 275-277. Vezi şi Gaetano Mariani, Il primo Marinetti, Florenţa, 1970.

[32] Vezi Giovanni Lista, *Genèse et analyse du Manifeste du Futurisme de F.T. Marinetti, 1908-1909*, în *Le Futurisme à Paris, une avant-garde explosive* (catalog), Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, şi 5 Continents Éditions, Milano, 2008, p. 79.

[33] Potrivit unor cercetări recente, devansând experienţele futuriste şi pe cele dadaiste, Henri-Martin Barzun s-a aflat la originea formei expresive ce se va face cunoscută sub sintagma „poem simultan”. Vezi Günter Berghaus, *Futurism, Dada…*, în *European Cultures Studies…*, p. 282.

anului 1912 şi în răstimpul care a urmat ideile de la Puteaux aveau să pătrundă în atelierul lui Brâncuşi prin mijlocirea lui Marcel Duchamp (Fig. 15)? Cărţile aflate odinioară în atelier o dovedesc. Subiect al dezbaterilor de la Puteaux îl constituiau, între altele, matematicile noneuclidiene şi filozofia lui Henri Bergson. Iată aşadar „o tematică" aflată în consonanţă cu cărţile existente încă şi astăzi în arhiva care adăposteşte ceea ce, cândva, a alcătuit „biblioteca lui Constantin Brâncuşi". Aici puteau fi descoperite volume semnate de Henri Poincaré şi Henri Bergson, unele dintre ele având, este drept, paginile netăiate[34].

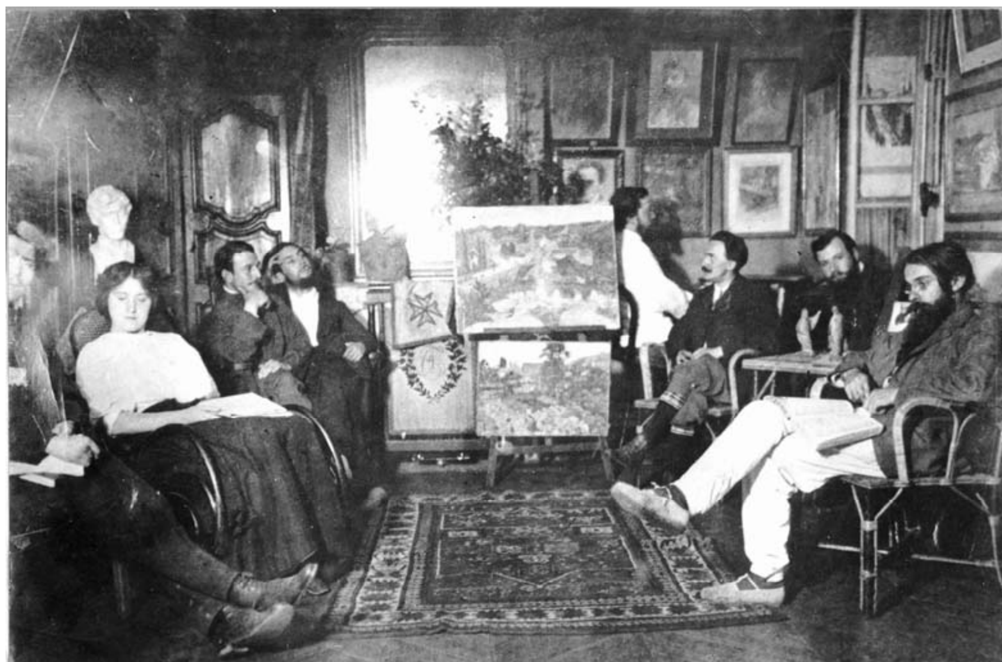
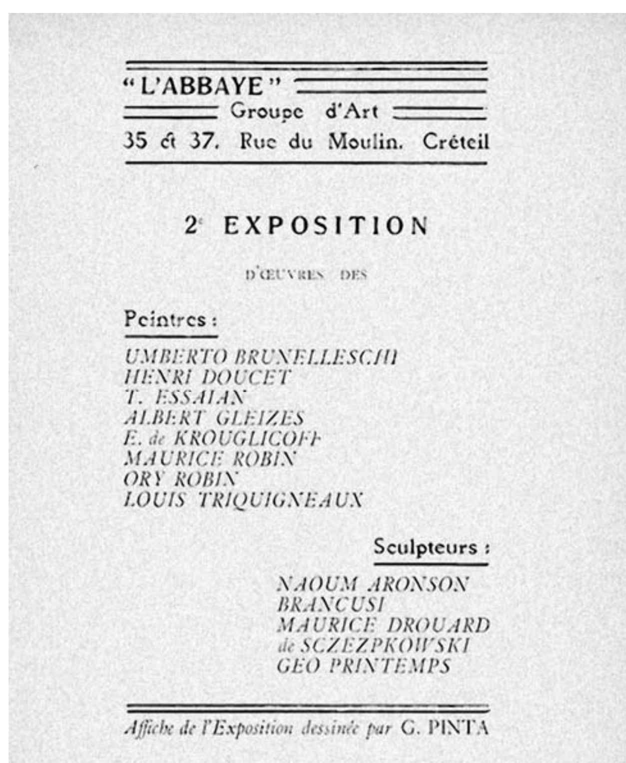


Fig. 9. Abaţia de la Créteil, grup în interior – Asociaţia „Prietenii lui Georges Duhamel şi ai Abaţiei de la Créteil", Champagne-sur-Oise.



"L'ABBAYE"
Groupe d'Art
35 & 37. Rue du Moulin. Créteil

2e EXPOSITION

D'ŒUVRES DES

Peintres :

UMBERTO BRUNELLESCHI
HENRI DOUCET
T. ESSAIAN
ALBERT GLEIZES
E. de KROUGLICOFF
MAURICE ROBIN
ORY ROBIN
LOUIS TRIQUIGNEAUX

Sculpteurs :

NAOUM ARONSON
BRANCUSI
MAURICE DROUARD
de SCZEZPKOWSKI
GEO PRINTEMPS

Affiche de l'Exposition dessinée par G. PINTA

Fig. 10. Abaţia de la Créteil, afişul expoziţiei din 1908 – Asociaţia „Prietenii lui Georges Duhamel şi ai Abaţiei de la Créteil", Champagne-sur-Oise.

34 Vezi Doina Lemny, „La bibliothèque de Brancusi", în *L'atelier Brancusi* (catalog), Paris, 1997, p. 232-249.

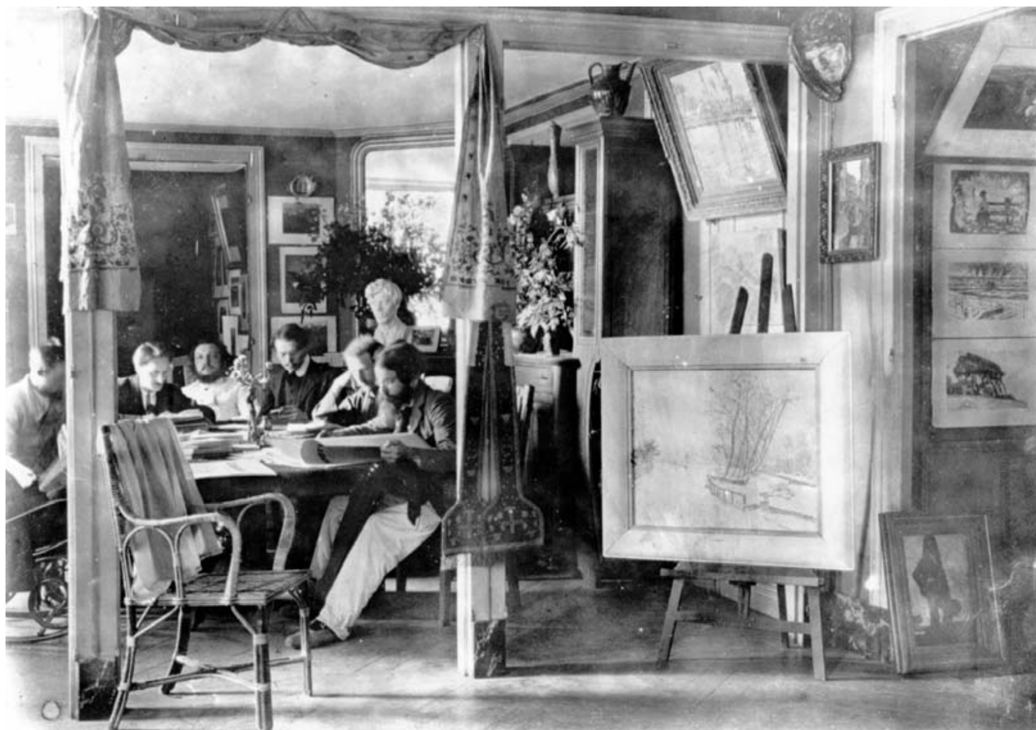


Fig. 11. Abaţia de la Créteil, camera de zi – Asociaţia „Prietenii lui Georges Duhamel şi ai Abaţiei de la Créteil”, Champagne-sur-Oise.



Fig. 12. Alexandre Mercereau.



Fig. 13. Abaţia de la Créteil, portret de grup – Asociaţia „Prietenii lui Georges Duhamel şi ai Abaţiei de la Créteil”, Champagne-sur-Oise.

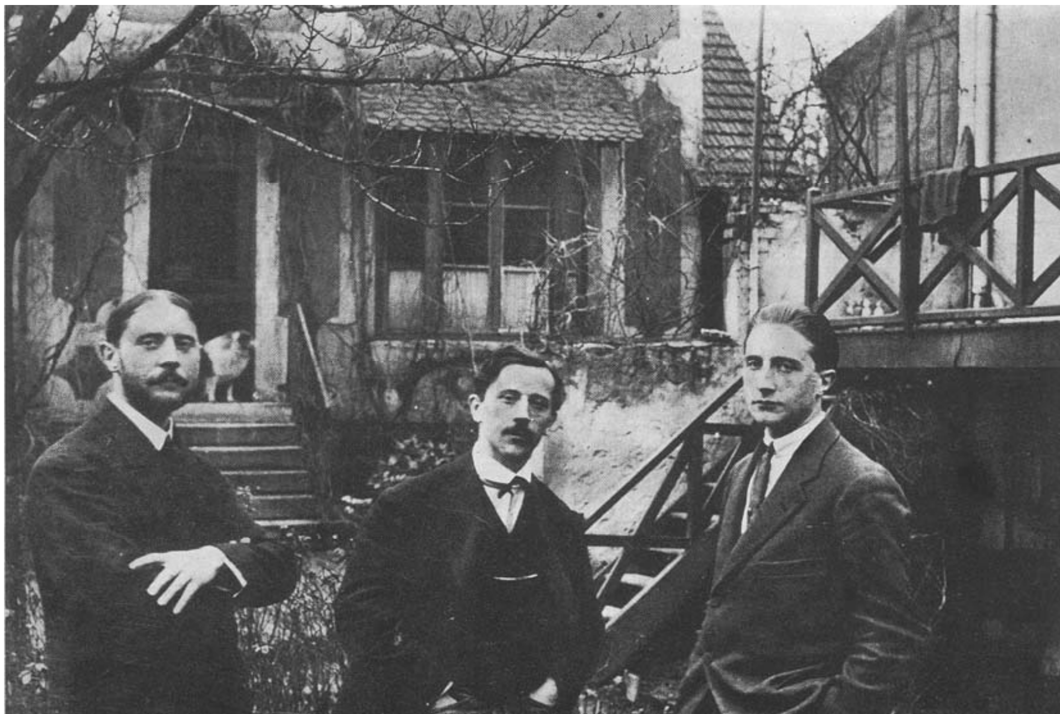
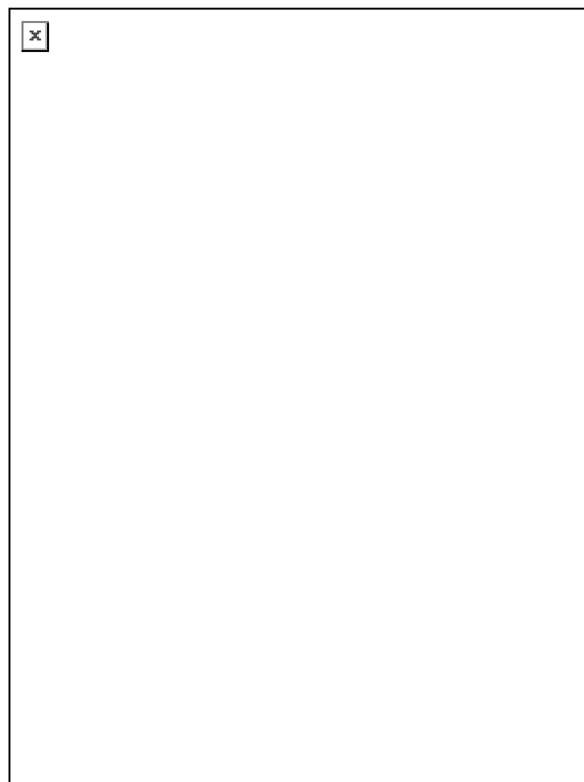


Fig. 14. Fraţii Duchamp la Puteaux: Jacques Villon (Gaston Émile Duchamp), Raymond Duchamp-Villon şi Marcel Duchamp.

Fig. 15. Marcel Duchamp (foto: Man Ray).



Aşadar, spiritul colectivist de la Abbaye de Créteil – transmis prin Alexandre Mercereau, Henri-Martin Barzun şi Albert Gleizes grupului de la Puteaux[35] – a putut ajunge la Brâncuşi şi a doua oară[36], de data aceasta pe o cale mijlocită, prin Duchamp, dată fiind legătura lor de prietenie. Cei doi se cunoşteau din 1912[37]. Nu este, desigur, o simplă întâmplare că mai cu seamă „arhitectul Brâncuşi" împărtăşea ideile colectiviste. Admirator al „marilor catedrale", el visa ca propriile-i proiecte să prilejuiască şantiere în cuprinsul cărora spiritul colectivist – caracteristic constructorilor medievali şi avangardiştilor deopotrivă – să se poată manifesta. O afirmă cu limpezime scriitoarea şi poeta Jeanne Robert Foster (fig. 16), apropiată colecționarului John Quinn, cel care în acei ani deținea, peste Ocean, cea mai importantă colecție de sculpturi brâncuşiene:

„Simți că i-ar fi plăcut să conceapă un edificiu frumos, chiar dacă i-ar fi lipsit răbdarea şi timpul necesare pentru elaborarea celor mai mici detalii. Pentru o asemenea muncă se pare că ar avea nevoie în preajma-i, aidoma marilor arhitecți ai catedralelor, de un grup de colaboratori."[38]

Ideea revine într-o mărturie datorată lui Niculae Agârbiceanu, cel care îl citează direct pe sculptor:

„Nu există artă fără credință; ce monument poate fi mai admirabil decât o catedrală gotică la care au lucrat atâția oameni şi artişti şi totuşi nici unul nu este cunoscut?"[39]

---

[35] Într-o exegeză recentă, consacrată analizei confluenței cubismului cu futurismul – fenomen propriu ambianței artistice pariziene de la începutul deceniului doi al veacului al XX-lea – se fac referiri explicite la raportul cvasi-direct dintre Abbaye de Créteil şi grupul de la Puteaux, coagulat în jurul celor trei frați Duchamp: Raymond Duchamp-Villon, Jacques Villon (Gaston Émile Duchamp) şi Marcel Duchamp. În cadrul „duminicilor de la Puteaux", fraților Duchamp le revenea rolul de amfitrioni. Vezi subcapitolul *Puteaux réinvente Créteil*, în Didier Ottinger, *Cubisme + futurisme = cubofuturisme*, în *Le Futurisme à Paris, une avant-garde explosive…*, p. 33.

[36] Am văzut cum, în cursul anului 1908, Brâncuşi putea fi întâlnit la Abbaye de Créteil, unde expusese o operă statuară, probabil că una dintre cele novatoare, îndatorate tehnicii „cioplirii directe". Vezi nota nr. 28.

[37] Pentru întâlnirea dintre Brâncuşi şi Duchamp, vezi mărturia lui Fernand Léger în Pontus Hulten, Natalia Dumitresco, Alexandre Istrati, *Brancusi…*, p. 92.

[38] *„One feels that he might design a beautiful edifice, even if he lacked the patience or the time to work out the minute details. For such a labor it would seem that he should have around him a group of workmen as did the designers of the great cathedrals.*" Jeanne Robert Foster, *New Sculptures by Constantin Brancusi. A Note on the Man and the Formal Perfection of His Carvings*, în *Vanity Fair* (New York), XVIII, mai 1922, p. 124.

[39] Niculae Agârbiceanu, *În atelierul meşterului*, în *Secolul 20* (Bucureşti), 10-11-12/1976, p. 267.



Fig. 16. Partidă de golf la Saint-Cloud: Brâncuşi, Henri-Pierre Roché, Erik Satie
şi Jeanne Robert Foster – prietenii sunt însoţiţi de copii, aflaţi întâmplător pe terenul de golf.

După cum se poate observa, ideea colectivismului creator, condiţionată de anonimatul artistului dispus să-şi dizolve individualitatea în „magma unanimă” a grupului de creaţie, este subliniată cu tărie. Anticipând, vom observa că ea va constitui una dintre coordonatele esenţiale, apte a individualiza şi defini fenomenul avangardei istorice[40].

Luând în considerare ansamblul acestui context, ne putem întreba dacă înnoirea stilistică adusă de operele momentului turnantei este întemeiată doar pe descoperirea „cioplirii directe” ori dacă, dimpotrivă, „funcţia arhitecturală” pe care sculpturile urmau să o împlinească nu se constituie şi ea în resort al amintitei înnoiri. Pe cale de consecinţă, ne putem întreba dacă nu cumva tendinţele protoavangardiste prezente la Créteil şi Puteaux – unde ideea colectivismului creator tocmai se înfiripa – pot fi făcute răspunzătoare de înnoirea viziunii sculptorului în momentul în care acesta se despărţea de soluţia creatoare rodiniană, puternic marcată de tendinţe individualiste. Din perspectiva unei atare întrebări – pe care o dorim nu doar retorică –, se poate admite că, prin operele momentului turnantei, Brâncuşi a adus sinteza a două dintre artele majore, arhitectura şi sculptura, până în pragul realizării ei efective, tangibile. Şi aceasta înaintea avangardiştilor. A trebuit să treacă mai mult decât un deceniu până când efortul sintetist a doi dintre avangardiştii români – Victor Brauner şi Ilarie Voronca (Fig. 17) – şi-a aflat expresia în contopirea indistinctă a două arte, pictura şi poezia. În manifestul pictopoeziei publicat în *75HP* ei precizează: „Pictopoezia nu e pictură, pictopoezia nu e poezie, pictopoezia e pictopoezie”[41]. Intrând în jocul celor doi avangardişti români – care, să nu uităm, au fost amândoi, pe rând, oaspeţi ai atelierelor din Impasse Ronsin 8-11 –, totodată cedând tentaţiilor unui simplu joc al spiritului, vom reformula – cu totul experimental şi neexcluzând o anume doză de umor, pe

[40] Idei precum colectivism creator, operă colectivă, dezindividualizare a actului creator sunt proclamate într-unul dintre rarele manifeste prezente în spaţiul avangardei româneşti: „Vrem stârpirea individualismului ca scop, pentru a tinde la arta integrală, pecete a marilor epoci (elenism, romantism, goticism, bizantinism etc.) – şi simplificarea procedeelor până la economia formelor primitive (toate artele populare, olăria şi ţesuturile româneşti etc).” [Ion Vinea], *Manifest activist către tinerime*, în *Contimporanul* (Bucureşti), anul III, nr. 46, 16 mai 1924, p. 10.

[41] *Manifestul pictopoeziei*, în *Bucureşti, anii 1920-1940, între avangardă şi modernism* (catalog), Bucureşti, 1994, p. 113.

care o vom lua cu împrumut din chiar arsenalul avangardiştilor – alegația brâncușiană potrivit căreia „arhitectura e sculptură”. Transformată în ipotetic manifest al unei sinteze a artelor către care sculptorul a tins de unul singur de-a lungul întregului său parcurs creator – dacă exceptăm episodul colaborării cu Modigliani, consumat între 1909-1914 –, ea ar putea fi citită şi după cum urmează: „Arhitectura nu e doar arhitectură. Sculptura nu e simplă sculptură. Arhitectura e arhitectură în măsura în care este sculptură şi viceversa”. Proiectul sintetist şi-a aflat o materializare – fie şi parțială – în Ansamblul de la Târgu-Jiu, de vreme ce Poarta sărutului (fig. 18) poate fi considerată a fi un templu in nuce. O dublă mărturie din 1938, reconstituită de regretatul Barbu Brezianu, confirmă – credem fără putință de tăgadă – o atare realitate. Într-un interviu acordat lui Haig Acterian şi Petre Țuțea în octombrie 1938, la Bucureşti, sculptorul afirma:

„M-au urmărit culoarea, friza şi capitelul unui *Templu al dragostei*. Dacă găseşti aceste elemente, *Templul* este gata. Caut.”[42]



Fig. 17. Ilarie Voronca şi Victor Brauner la Bucureşti, în 1924.

Cercetând cu oareşicare luare aminte termenii şirului, vom observa că, exceptând „culoarea”, sunt prezente elementele-cheie ale unui ordin arhitectural. Suntem de părere că pe atunci tinerii interlocutori ai lui Brâncuşi au confundat „coloana” cu „culoarea”. Substituind-o pe cea dintâi celei de-a doua, obținem un şir perfect coerent, care ne dezvăluie ambițiile de arhitect ale lui Brâncuşi în deplinătatea lor.

[42] Barbu Brezianu, *Două mărturii*, în *Arta*, XXXIV, 5/1987, p. 7.

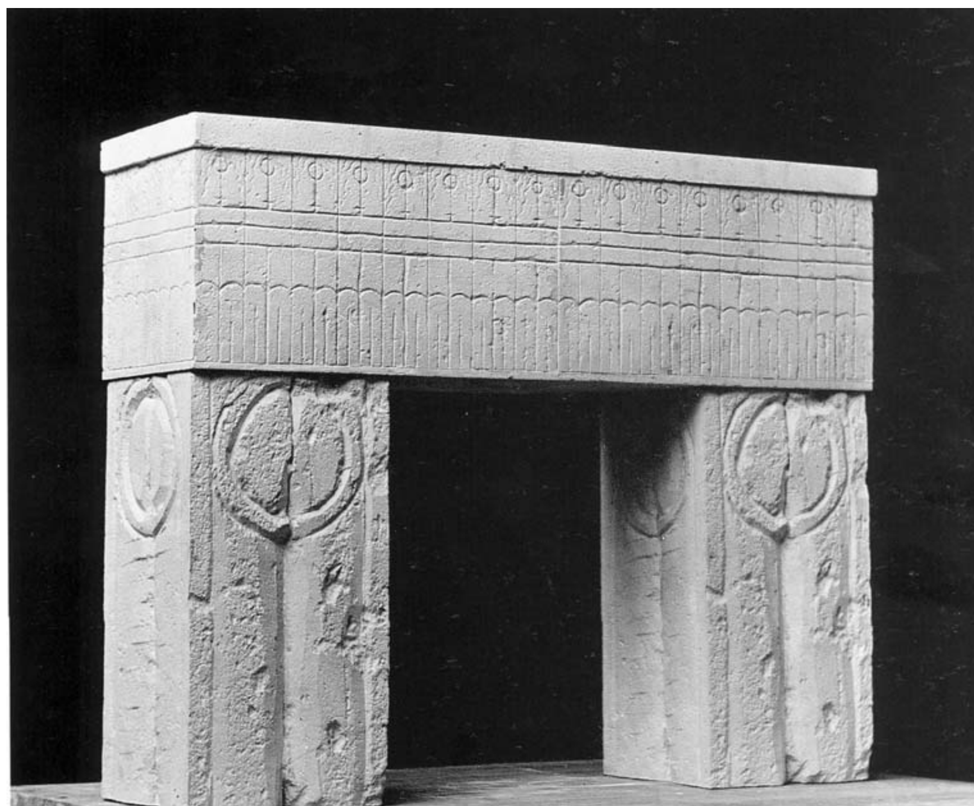


Fig. 18. Machetă a *Porții sărutului* (foto Brâncuşi).

Dorința sa nu era doar aceea de a se manifesta în calitate de arhitect. Sculptorul tindea către descoperirea unui nou ordin în arhitectură, diferit de cele vitruviene, totuşi nu opus acestora. Altfel spus, ordinul inventat de Brâncuşi era unul de extracție clasică, fie şi pentru motivul că artistul înțelegea să îşi îndrume demersul arhitectural pornind de la rigorile impuse de însăşi ideea de ordin. Acceptând dialogul platonician Banchetul în calitate de sursă livrescă a operelor momentului turnantei, clasicitatea unui Brâncuşi arhitect se vede încă o dată confirmată, de data aceasta din perspectivă tematică. Pornind de la titlul pe care îl atribuie unei creații prezentate în 1933 în expoziția personală de la Brummer Gallery din New York[43], *Coloana Sărutului* (Fig. 19), deducem că ordinul arhitectural pe care sculptorul îl căuta s-ar fi putut numi „ordin al sărutului". Acesta ar fi urmat să fie inclus unui „Templu al dragostei", înspre a cărui obiectivare Brâncuşi şi Modigliani tindeau – aşa cum am putut vedea – încă din anii 1909-1914. Identitatea templului – care oscila între utopie pură şi realizare efectivă – este confirmată de Brâncuşi însuşi, prin titlul complet sub care *Coloana sărutului* a fost înfățişată publicului newyorkez în toamna şi iarna anilor 1933-1934 la Brummer Gallery din New York: *Coloana sărutului – Parte din proiectul Templului dragostei*[44] (Fig. 20 şi 21). Dintr-o telegramă[45] trimisă de Brâncuşi lui Duchamp – expeditorul aflându-se la Paris, iar destinatarul la New York, în calitate de organizator al expoziției de la Brummer Gallery – aflăm că artistul expozant a insistat în mod deosebit ca, în paginile catalogului aflat sub tipar, subtitlul să fie adăugat în mod obligatoriu titlului. Acționând în acest fel, Brâncuşi va fi dorit să atragă luarea aminte a publicului newyorkez şi a colecționarilor asupra dublei sale competențe, aceea de sculptor şi arhitect. Nu este deloc exclus ca o atare împrejurare să reflecte tocmai

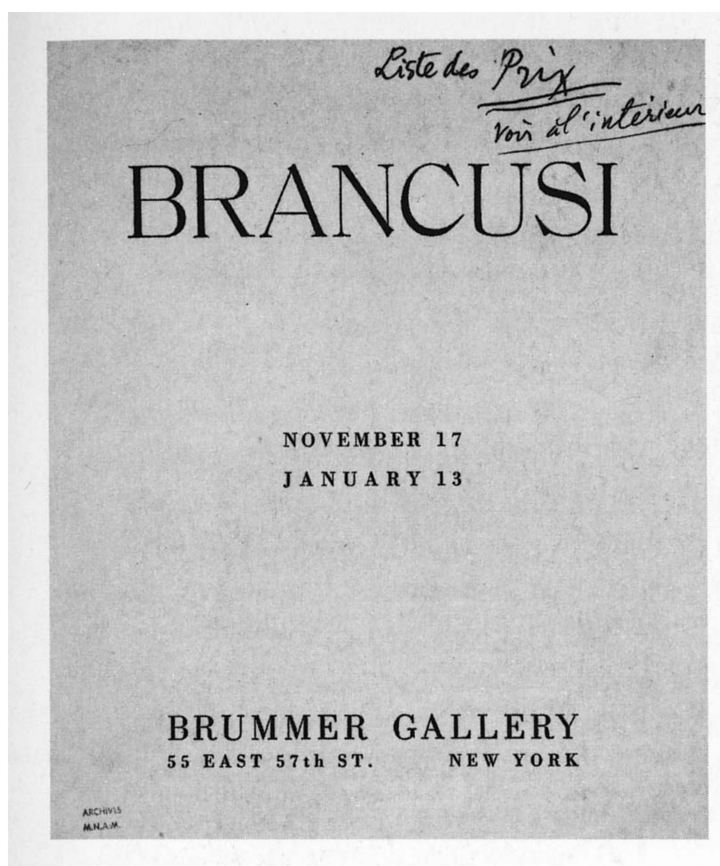
[43] Expoziția a fost deschisă între 17 noiembrie 1933 şi 13 ianuarie 1934, răspunzător de instalarea ei fiind Marcel Duchamp însuşi. Corespondența purtată cu acest prilej între Brâncuşi şi Duchamp documentează în mod amplu participarea sculptorului şi, desigur, a arhitectului Brâncuşi la viața artistică newyorkeză. Vezi Doina Lemny, *Les expositions à la Brummer Gallery de New York, 1926 et 1933-34,* în *L'Atelier Brancusi…* (1997), p. 198-204. De aceeaşi autoare vezi şi *Maurice et Maurice: chronique d'une amitié*, în *Les carnets de l'Atelier Brancusi – Brancusi & Duchamp, regards historiques*, Paris, 2000, p. 47-56.

[44] *Column of the Kiss – Part of project for the Temple of Love*. Vezi fig. 21.

[45] Că titlurile sculpturilor şi proiectelor arhitecturale aveau pentru Brâncuşi o importanță covârşitoare ne este reconfirmat de telegrama din 5 noiembrie 1933, pe care sculptorul le-o expediază lui Marcel Duchamp şi Joseph Brummer deopotrivă: „5 noiembrie Scalpendi Adăugați titlului coloanei sărutului parte din proiectul templului dragostei". *„Le 5 Novembre Scalpendi Ajoutez au titre de la colonne du baiser partie du projet du temple de l'amour Brancusi"*. Vezi *L'Atelier Brancusi…* (1997), p. 199.



Fig. 19. *Coloana sărutului* în atelier (foto Brâncuşi).



Liste des Prix
voir à l'intérieur

BRANCUSI

NOVEMBER 17
JANUARY 13

BRUMMER GALLERY
55 EAST 57th ST. NEW YORK

ARCHIVES
M.N.A.M.

Fig. 20. Catalogul expoziţiei de la Brummer Gallery, New York, 1933
(Arhiva Brâncuşi, Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou, Paris).

(on ne peut pas faire de prix en francs. Veux tu me répondre par retour du courrier si tu vois quelques changements à faire à ces prix-?

Dollars

1500 1. Young Bird—(marble) 2.000
5000 2. Mrs. Eugene Meyer, Jr.—(black marble) 4.000
1600 3. Column of the Kiss—*Part of project for the Temple of Love.*
1400 4. Fountain of Narcissus—(study)
500 5. Column Without End
500 6. Column Without End— *Project of columns which, when enlarged, will support the arch of the firmament.*
500 7. Column Without End
8. Bird in Space—(white marble)—*Project of Bird which, when enlarged, will fill the sky.* *Collection Mrs. C. C. Rumsey*
5000 9. Bird in Space—(blue marble) 4.000
5000 10. Fish—(blue marble)
1300 11. Young Bird—(polished bronze)
500 12. Timidity—(stone) avec la cariatide 2.000 [illegible]
300 13. Cup—(wood)
1300 14. Torso of a Young Man—(polished bronze)
800 15. Torso of a Young Man—(walnut) 1.300
1200 16. Child's Head—(wood)
1200 17. Study—(wood)
1000 18. The Chief—(walnut) 1.500
400 19. The Baroness 800
800 20. Plaster form

Fig. 21. Pagină a Catalogului expoziției de la Brummer Gallery, New York, 1933 (Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou, Paris).

strategiile prin care artistul încerca să identifice în îndepărtata Americă un potențial mecena, apt a-i susține proiectele arhitecturale. Este momentul să precizăm că – potrivit unei mărturii demne de crezare[46] – Brâncuşi privea cu încredere către instituția mecenatului. Şi era firesc să fie aşa, de vreme ce proiectele sale arhitecturale, s-a văzut, nu erau nici lipsite de amploare şi nici de dată recentă[47]. Să mai observăm că, după cum în 1912 mediile artistice româneşti – incluzând şi lumea colecționarilor – s-au arătat puțin apte a înțelege sinteza arhitectură-sculptură pe care Brâncuşi o propunea, fie şi în mod discret, prin unele titluri ale lucrărilor sale, tot aşa, în 1933, atât galeristul newyorkez Joseph Brummer cât şi Marcel Duchamp, organizatorul expoziției personale Brâncuşi, nu erau pe deplin convinşi de importanța operelor prezentate în varianta „ghips", aşadar nici asupra importanței fragmentului de arhitectură pe care Brâncuşi înțelesese să îl

[46] „[…] Mai era şi această problemă cu Brâncuşi: el credea în mecena, în marele personaj care îi ajută pe artişti." *„[…] Il y avait aussi ce problème chez Brancusi: il croyait au mécène, au grand personnage qui aide les artistes."* Friedrich Teja Bach, interviu cu Jacques Hérold, în *Constantin Brancusi – Metamorphosen…*, p. 258.

[47] Ocazia avea să se ivească un an mai târziu, când Brâncuşi primeşte cvasi-simultan comenzile pentru Târgu-Jiu şi Indore. Dacă ultima dintre cele două comenzi nu va trece dincolo de stadiul de proiect – totuşi, unul îndeajuns de documentat, astfel încât o reconstituire a profilului plastic, dar mai cu seamă a semnificației „templului indian" să fie posibilă –, în „Liga Națională a femeilor române din Gorj", prezidată de Arethie Tătărescu, Brâncuşi şi-a descoperit pe adevăratul său mecena. Încă din primele momente – atunci când, prin mijlocirea Miliței Petraşcu, sculptorului îi este încredințată comanda –, proiectul evoluează în mod prodigios. De la ideea de „monument", prin care „Liga" înțelegea, de bună seamă, o simplă operă statuară ce urma să fie instalată la Târgu-Jiu, se ajunge, în cele din urmă, la un ansamblu situat la confluența dintre sculptură, arhitectură şi urbanism. Pentru etapele devenirii *Ansamblului de la Târgu-Jiu*, dar şi pentru proiectul *Templului de la Indore*, vezi Cristian-Robert Velescu, *Artist-comanditar-mecena, un raport esențial al artei moderne – exemplul lui Brâncuşi,* în *Formă şi semnificație în arta românească modernă – exemplul lui Brâncuşi*, Bucureşti, 2002, p. 7-100. Pentru proiectul indian vezi şi Cristian-Robert Velescu, *Brâncuşi alchimist*, Bucureşti, 1996.

prezinte în preajma sculpturilor sale, subliniind – şi pe această cale – sintetismul proiectului său de creaţie. Că Joseph Brummer nu preţuia fragmentul de arhitectură în măsura în care artistul ştia să îl preţuiască, rezultă din întrebarea formulată şi transmisă prin Duchamp. Gândind, poate, că valoarea economică a creaţiilor turnate în ghips nu o egala pe aceea a operelor realizate în materiale definitive, el transmite, prin Duchamp, o listă de opere – incluzând şi *Coloana sărutului* – care ar fi urmat să fie donate unor muzee americane în cazul în care artistul ar fi fost de acord cu o asemenea soluţie[48]. Nu este exclus ca galeristul newyorkez să fi avut în vedere şi cheltuielile pe care ambalarea şi transportul le-ar fi presupus, acestea „concurând" valoarea comercială a fragmentului de arhitectură şi a celorlalte sculpturi turnate în ghips. Totuşi, preţul fixat de Brâncuşi recomandă *Coloana sărutului* drept o operă de excepţie. Turnată în ghips fiind – aşadar nebeneficiind de statutul unei opere definitive –, sculptorul se gândise că ea şi-ar fi putut afla un cumpărător contra sumei de 1600 de dolari, în vreme ce *Coloanele fără sfârşit*, prezente în număr de trei în expoziţia din 1933 – toate cioplite în lemn, bucurându-se aşadar de statutul unor „opere finite" –, erau oferite contra sumei de 500 de dolari fiecare. Prin mijlocirea însemnărilor olografe ale lui Duchamp, făcute direct pe catalogul expoziţiei de la Brummer Gallery, ne este dat să aflăm preţurile formulate, în epocă, de Brâncuşi[49]. În 1912, în România, colecţionarul Victor N. Popp şi Cecilia Cuţescu-Storck sperau în ivirea unui cumpărător, care să ia asupră-şi *Fragmentul dintr-un capitel*. Iată că în 1933, excluzând *de plano* posibilitatea unei valorificări comerciale, Joseph Brummer propune donarea *Coloanei sărutului* şi a celorlalte opere turnate în ghips. În calitate de galerist versat, care îşi făcuse din comerţul de artă o specialitate[50], Joseph Brummer nu întrezărea pesemne nici o posibilitate ca fragmentul de arhitectură pe care îl expusese în galeria-i să-şi găsească, vreodată, un cumpărător. De bună seamă, el privea proiectele arhitecturale brâncuşiene dinspre latura lor utopică. Iată resorturile care-l vor fi determinat să sugereze soluţia donării către muzee a operelor turnate în ghips. Locul de păstrare al „coloanei" expuse la Brummer Gallery nu ne este în prezent cunoscut, împrejurare ce pare să confirme, în mod paradoxal[51], ipoteza „donaţiei". Dacă sculptorul şi-ar fi luat „coloana înapoi", aceasta ar fi trebuit să se regăsească astăzi printre exponatele de la Musée National d'Art Moderne, Centrul Georges Pompidou. Totuşi, potrivit lui Friedrich Teja Bach, o altă variantă – prezentă astăzi la Musée National d'Art Moderne – ar fi fost realizată după 1933[52], Brâncuşi fiind aşadar preocupat de înlocuirea „coloanei" de la Brummer Gallery cu una cvasi-identică. Atât şi ar ajunge pentru ca noi să fim convinşi de importanţa pe care artistul o acorda acestei opere purtând conotaţii arhitecturale, importanţă întărită atât de vechimea proiectului, cât şi de consecvenţa cu care Brâncuşi a ştiut să-l urmărească în timp. Este demn de remarcat că în catalogul rezonat datorat lui Friedrich Teja Bach *Coloana sărutului* expusă la Brummer Gallery este datată 1933, anul fiind urmat de semnul întrebării[53]. În catalogul soţilor Natalia Dumitrescu şi Alexandru Istrati ea este datată 1930, iar alte variante ale aceleiaşi opere sunt datate 1933-1937[54]. Pornind de la o scrisoare pe care Miliţa Petraşcu i-o adresează lui Brâncuşi în 8 mai 1925, datarea *Coloanei sărutului* ar putea suferi modificări. După ce relatează modul în care a împărţit între ea, Marcel Iancu şi Max Herman Maxy cele douăsprezece fotografii pe care Brâncuşi le trimisese spre a

[48] „[…] Brummer mă întreabă ce vrei să faci, după expoziţie, cu mulajele în ghips. Vrei să-ţi fie retrimise sau vrei să le donezi unor muzee din America? Brummer îmi spune că s-ar putea ocupa de plasarea lor la muzee fără nici o dificultate." *„[…]Brummer me demande ce que tu veux faire avec les moulages en plâtre après l'exposition. Veux-tu qu'ils te soient renvoyés ou veux-tu les donner à des musées en Amerique? Brummer me dit qu'il peut s'occuper de les placer dans des musées sans difficulté."* Scrisoare trimisă de Duchamp lui Brâncuşi în 18 decembrie 1933, în *L'Atelier Brancusi*… (1997), p. 203.

[49] Pentru detaliile privind preţurile, vezi fig. 21. Însemnările olografe sunt ale lui Duchamp. Cum însă el cere o revizuire coborâtoare a acestor preţuri, aşteptând prin curier răspunsul sculptorului, e limpede că sumele fuseseră stabilite de Brâncuşi.

[50] Joseph Brummer îşi începuse cariera de galerist newyorkez prin comercializarea obiectelor de artă decorativă, ulterior orientându-şi atenţia către „artele majore", pictură şi sculptură. În această a doua etapă a activităţii sale, Brummer se specializează în comerţul de artă modernă. Formaţia sa de sculptor, desăvârşită la Paris, va fi contribuit la această opţiune. Expoziţiile pe care galeria sa le-a găzduit au fost consacrate lui André Derain (1922), artei africane (1922), lui Henri Matisse (1924), urmate de cele două expoziţii Brâncuşi (1926 şi 1933). Acestea din urmă au fost gândite şi organizate de Marcel Duchamp, care s-a aflat însă, pe calea corespondenţei, tot timpul în legătură cu sculptorul. Vezi Krisztina Passuth, *Brancusi, Joseph Brummer et le primitivisme*, în *Brâncuşi la apogeu. Noi perspective* (documentele Colocviului internaţional organizat cu prilejul împlinirii a 125 de ani de la naşterea lui Constantin Brâncuşi – Academia Română, Comitetul naţional UNESCO pentru dezvoltare culturală, Ministerul Culturii şi Cultelor, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu" al Academiei Române), Bucureşti, 2001, p. 166-170.

[51] În cazul în care donaţia ar fi devenit fapt real, locul de păstrare al *Coloanei sărutului* ar fi trebuit să fie totuşi cunoscut, dat fiind că Joseph Brummer avea în vedere o donaţie către „muzee din America".

[52] Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi – Metamorphosen…*, cat. nr. 259, p. 497.

[53] *Ibidem*, cat. nr. 258.

[54] Vezi Pontus Hulten, Natalia Dumitresco, Alexandre Istrati, *Brancusi…*, cat. nr. 183, p. 309, şi cat. nr. 199, p. 312.

fi prezentate în cadrul expoziției cu participare internațională a *Contimporanului* – deschisă în decembrie 1924 la București –, corespondenta solicită alte fotografii, care ar fi urmat să ilustreze paginile revistei. Cu acest prilej, ea se referă în mod explicit la planul *Templului dragostei*, la un desen şi la o fotografie înfăţişând „doi pilaştri"[55]. Să notăm, cu titlu de detaliu, că în paginile *Contimporanului* nu apar, după mai 1925, reproduceri ale operelor sculptorului. De unde deducem că Brâncuşi nu a dat curs rugăminții elevei sale. Numărul din ianuarie al revistei, consacrat lui Constantin Brâncuşi, fusese amplu ilustrat cu fotografii înfăţişând opere statuare şi vederi asupra atelierului. Deducem că acestea sunt tocmai fotografiile care fuseseră expuse în cadrul expoziției cu participare internațională. Considerăm că detaliile referitoare la opera de arhitect a sculptorului, menționate în scrisoarea Miliței Petraşcu, redatează *Coloana sărutului*, prezentată în 1933 la Brummer Gallery, opera putând fi atribuită unui interval ce coboară chiar dincolo de limita anului 1925, de vreme ce în acel moment, plan, desen şi pilaştri se aflau deja în atelier. Analizând *Coloana sărutului* expusă în 1933 la New York din perspectiva plasticității sale, vom observa că, în pofida înaltului coeficient de abstracție ce o caracterizează, ea derivă totuşi din motivul figurativ al *Sărutului*, operă ce rezumă, ea singură, începuturile marcate de originalitate ale artei sculptorului. Nervura centrală şi suprafețele vag rotunjite, de o senzualitate abia marcată, străbat coloana-pilastru[56] pe întreaga sa înălțime. În opinia noastră, această sintaxă e un rezultat al supradimensionării unor detalii ale operei statuare *Sărutul*. Într-adevăr, parafrazându-l pe Dan Botta[57], se poate afirma că „Pilastrul" ține captivă, în structurile sale materiale, amintita operă statuară. Prin supradimensionare, ea devine, în mod explicit, o „dublă cariatidă". Titlul pe care Brâncuşi l-a atribuit coloanei-pilastru – am văzut, nu ca rezultat al simplei întâmplări ori al inspirației de moment, ci ca urmare a unei îndelungi chibzuințe şi a dorinței sale exprese – certifică o atare ascendență.

Revenind la alegația lui Brâncuşi privitoare la identitatea arhitectură-sculptură, totodată ținând seama de originile figurative ale *Coloanei sărutului*, suntem de părere că o mai veche afirmație brâncuşiană – cea privitoare la raportul figurativ-abstract – îşi extinde puterea aforistică, trecând din domeniul sculpturii şi asupra celui propriu arhitecturii:

„Nebuni sunt aceia care consideră munca mea ca fiind abstractă; ceea ce ei califică drept abstract e tot ce poate fi mai realist, căci ceea ce este real nu este forma exterioară, ci ideea, esența lucrurilor."[58]

Să observăm că, în cuprinsul afirmației sale, Brâncuşi evită să vorbească despre sculptură ori despre arhitectură. El se exprimă în mod generic, amintind de „munca sa". Ținând seama de identificarea arhitecturii cu sculptura, care, am văzut, intra în vederile lui Brâncuşi, considerăm că ambele domenii în care creativitatea brâncuşiană s-a manifestat au fost scoase din „aria jurisdicțională" a artei abstracte. Într-adevăr, sculpturi atinse de un înalt grad de abstracție – *Muza adormită, Prometeu*, numeroasele variante ale *Păsării în văzduh* – poartă certe repere figurative, însă atât de discrete încât – ținând cont de programul platonician de creație care a prezidat la geneza lor – privitorul realizează că efortul creator propriu lui Brâncuşi tinde către surprinderea „adevăratei realități", cea care se identifică ideilor platoniciene, şi nicidecum către fixarea în structurile operei statuare a „formei exterioare", caracteristică realismului celui mai plat. Dar ceea ce trebuie acceptat pentru domeniul sculpturii – fie şi într-un târziu[59] – se extinde, *mutatis mutandis*, asupra domeniului arhitecturii. Dacă, pornind de la alegațiile sculptorului, vom admite că sculptura sa „nu este abstractă", va trebui să admitem, prin reciprocitate, că nici arhitectura sa nu se împărtăşeşte din puterile abstracției. Aceasta întrucât, s-a văzut, Brâncuşi se manifestă în calitate de arhitect evidențiindu-şi calitățile

[55] *„Je vous prie bien, cher cher maître envoyez moi si c'est possible le plan du Temple d'amour, ou au moins le dessin ou la fotos de deux piliers."* (În franceză, în original.) „Vă rog frumos, dragă, dragă maestre, să-mi trimiteți, dacă este posibil, planul Templului dragostei, sau cel puțin desenul ori fotografia cu cei doi pilaştri." Vezi *Brâncuşi inedit...*, p. 295.

[56] În scrisoarea sa, Milița Petraşcu indică „doi pilaştri", pe care îi recunoaşte într-o fotografie rămasă necunoscută nouă. Avem convingerea că, atunci când vorbea de „pilaştri", eleva lui Brâncuşi avea în vedere forma prismatică, de secțiune pătrată a *Coloanei sărutului*, aflată în atelierul sculptorului. Totuşi, nu este deloc exclus ca, referindu-se la „doi pilaştri", eleva lui Brâncuşi să se fi raportat mental la dubla articulare a *Coloanei sărutului*, aceasta reunind – în ordine plastică, dar şi în plan simbolic – cele două personaje îmbrățişate, prezente în opera statuară *Sărutul*, din care *Coloana sărutului* derivă.

[57] Vezi nota nr. 8.

[58] *„Ce sont des imbéciles qui disent mon travail abstrait; ce qu'ils qualifient d'abstrait est le plus réaliste, car ce qui est réel, ce n'est pas la forme extérieure mais l'idée, l'essence des choses."* Claire G. Guilbert, *Propos de* Brancusi, în *Prisme des Arts* (Paris), 12/1957, p. 6, *apud* Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi – Metamorphosen...*, p. 351, nota nr. 3.

[59] Interpretarea în cheie platoniciană a operei lui Brâncuşi a întâmpinat şi întâmpină încă obiecții, argumentul cel mai des invocat fiind o anume rudimentaritate – fantezistă, în opinia noastră – a staturii intelectuale a artistului. Vezi Rosalind Krauss, „Brancusi and The Mith of Ideal Form", în *Artforum* (New York), VIII, nr. 5, 1970, p. 39.

de cioplitor, altfel spus, sculptând. Tot aşa procedau şi „marii arhitecţi ai catedralelor”[60]. Mai mult, ţinând seama de „reperele figurative” incluse fragmentelor arhitecturale pe care le-a creat, va trebui să admitem că arhitectura lui Brâncuşi se împărtăşeşte din puterile unui figurativ esenţializat, rezultat al programului său platonician de creaţie, orientat către vizualizarea „regnului ideii”. Potrivit lui Vasile Georgescu Paleolog – prieten apropiat şi exeget al lui Brâncuşi –, efortul sculptorului se confundă cu o constantă aproximare a limitelor amintitului „regn”:

„Prin scrutarea Formei în Sine este surprins conturul existenţial al ideii.”[61]

Avem convingerea că exegetul avea în vedere ideea platoniciană.

Luând în considerare toată această dialectică privitoare la raportul figurativ-abstract, cu îndreptăţire se va putea afirma că, în octombrie 1938, Brâncuşi se afla încă în căutarea unui nou ordin arhitectural, pe care cu siguranţă că l-a imaginat ca „ordin al sărutului”. Revenind la mărturia tinerilor pe atunci jurnalişti Haig Acterian şi Petre Ţuţea, vom observa că vocabula „caut” – cu care sculptorul îşi încheie consideraţiile referitoare la arhitectură – devine măsura însăşi a ambiţiilor sale de arhitect. Un arhitect care îşi aşază căutările în continuitatea concepţiilor clasice, vitruviene, determinate de existenţa ordinelor în arhitectură. Nelimitate fiind, ambiţiile lui Brâncuşi se deschid continuu utopiei înseşi.

Dimensiunea utopică, proprie creaţiei sculptorului şi arhitectului Brâncuşi, angajează – după cum am încercat să demonstrăm – fenomenul unei *sui generis* sinteze a artelor. Un atare demers înrudeşte însă creaţia maestrului cu proiectele mai tinerilor săi prieteni avangardişti din spaţiul românesc, din moment ce sinteza artelor era chiar ţinta lor în intervalul 1924-1925. Judecând după afirmaţiile lui Ion Vinea, cuprinse în *Manifestul activist către tinerime*, efortul sintetic – care-şi va afla desăvârşita expresie în articolul lui Ilarie Voronca din primul număr al revistei *Integral*, intitulat „Suprarealism şi integralism”[62] – trebuia să fie precedat de o amplă activitate destructurantă. Obiectul acestei activităţi îl constituia chiar opera de artă tradiţională, fie ea plastică, literară, muzicală ori dramatică, marcată, invariabil, de puternice accente individualiste, expresie a subiectivităţii creatorului[63]. Ideea a fost proclamată şi de Tristan Tzara în manifestele sale dadaiste[64]. Totuşi, trecând pragul atelierelor din Impasse Ronsin 8-11, Tristan Tzara, Victor Brauner, Ilarie Voronca, Marcel Iancu, Benjamin Fondane, Mihail Cosma – alături de alţi avangardişti, provenind din spaţiul occidental – au ştiut să îşi sacrifice în mod desăvârşit elanul destructiv şi furia iconoclastă – proprii oricărui reprezentant al avangardei istorice –, devenind fanatici adulatori ai artei sculptorului. Memorabile sunt cuvintele lui Ilarie Voronca, poate cel mai pur reprezentant – în sens donquijotesc – al avangardei istorice de la noi. Pe alocuri, spusele sale par a se fi încărcat de puterile rugăciunii:

„Voi trece pe străzi, în oraşe, printre vânzători ambulanţi şi vitrine cu obiecte strălucitoare. Sau în marile ateliere de sculptură, voi sta să ascult alături de discipoli învăţăturile bătrânilor maeştri. Va fi o tăcere ca o lumină de cristal prin largile ferestre. Voi sta fără o vorbă şi voi vedea cum simplu Constantin Brâncuşi desnoadă din pietre mari, masive, funde – aproape imateriale – de păsări şi de peşti. Mă voi bucura de praful acela de calcar şi de grezie pe care îl voi respira prin gură şi prin haine şi-n liniştea deodată luminoasă, lângă marele maestru, voi asculta cum viaţa, ca o stalactită, se întăreşte în peştera din noi.”[65]

---

[60] Pentru paralelismul dintre demersul brâncuşian şi acela propriu constructorilor medievali, vezi nota nr. 38.

[61] *„Par la considération de la Forme en Soi, on saisit le contour existentiel de l'idée”* (În franceză, în original.) V. G. Paleolog, *C. Brâncuşi*, Bucureşti, Forum, 1947, p. 32.

[62] Ilarie Voronca, *Suprarealism şi integralism*, în *Integral* (Bucureşti), nr. 1, 1 martie 1925, p. 4-5.

[63] Vezi nota nr. 40.

[64] „E de împlinit o mare lucrare destructivă, negatoare.” *„Il y a un grand travail destructif, négatif à accomplir.”* Tristan Tzara, *Manifeste Dada 1918*, în *Œuvres complètes*, vol. I, p. 366.

[65] Ilarie Voronca, *Prefaţă la alte poeme*, în *Act de prezenţă*, Bucureşti, Colecţia *Carte cu semne*, 1932, p. 84-85.